Das deutsche Bildgedicht.

Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart.

Aus dem Grenzgebiet zwischen bildender Kunst und Dichtung.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der Philosophischen Fakultät der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Hellmut Rosenfeld

aus Frankfurt a. d. Oder.

Tag der mündlichen Prüfung: 22. Februar 1934.

Tag der Promotion: 10. Mai 1935.

57

Referenten:

Professor Dr. Julius Petersen.
Professor Dr. Arthur Hübner.

Mit Genehmigung der Fakultät kommt hier nur der erste Teil der Arbeit zum Abdruck. Die ganze Arbeit wird in der „Palaestra“ bei Mayer & Müller, G. m. b. H., Leipzig, erscheinen.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Weimar.
Druck von G. Uschmann.

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung: Das Bildgedicht als Übersetzung und seine ästhetische Grundlage 1

I. Entwicklungsgeschichtlicher Teil.

1. Kapitel: Die Entstehung und Entwicklung des griechischen Bildepigramms 11
2. Kapitel: Die literarische Stellung der mittelalterlichen Gemälde-Tituli 17
3. Kapitel: Bilderbogen und Bildergedicht 25
4. Kapitel: Das Renaissancebilderbuch und seine Epigrammatik 40
5. Kapitel: Die Entstehung und Entwicklung der emblematischen Dichtung 46

   1. Die Renaissancehieroglyphik 46. 2. Alciats Emblematik und ihre Bedeutung 52. 3. Alciats Nachwirkung in Deutschland und die Ausweitung der Emblematik 55.

Inhalt und Ergebnisse der nicht gedruckten Teile 62

Lebenslauf 64

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544314_0074

Einleitung.

Das Bildgedicht als Übersetzung und seine ästhetische Grundlage.

Das Problem des Bildgedichtes ist eng verwandt mit dem Problem der Übersetzung. Es ist gewiß kein Zufall, daß am Eingang und am Ausgang des 19. Jahrhunderts das Bildgedicht als eine Art Übersetzung bezeichnet wurde von Dichtern, die auf beiden Gebieten eine rege Tätigkeit entfaltet hatten. A. W. Schlegel spricht 1799 im Hinblick auf seine eigenen Bildgedichte von einem Dolmetschen der reizenden Chiffresprache der Linien und Formen durch die Dichtung[1]), und R. M. Rilke bezeichnete 1907 ein Bildgedicht Hedda Sauers als die Übersetzung einer Rodinschen Skulptur[2]). Dolmetschen und Übersetzung: ein ganzes Jahrhundert liegt zwischen diesen Ausdrücken zur Umschreibung des Bildgedichtes, und man könnte in ihnen Verwandtschaft und Verschiedenheit von Romantik und Neuromantik dokumentiert sehen. Will man aber den Abstand von Dolmetschen und Übersetzen ganz weit fassen, so können wir diese Ausdrücke als die Grenzsteine des Weges sehen, den das Bildgedicht von seinem ersten Auftreten auf deutschem Boden bis zu uns zurückgelegt hat und den wir nachher Schritt für Schritt verfolgen werden. Und doch dürfen wir uns mit einer solchen schematischen Kontrastierung nicht begnügen. Vielleicht ist es überhaupt mißlich, eine solche Parallele zwischen der Übersetzung aus einer Sprache in die andere und der Umsetzung aus einer Kunst in die andere anzunehmen, und keineswegs darf solche Parallelisierung zu einer Vertuschung der grundlegenden Unterschiede führen, die zwischen beiden Vorgängen bestehen.

---

[1]) S. W., hsg. E. Böcking. IX, 113; vgl. XIII, 93.

[2]) Briefe 1906/07, S. 169 (22. 1. 1907).

Bei eigentlicher Übersetzung handelt es sich um Umformung innerhalb desselben Materials. Sie ist nicht nur in der Wortkunst, sondern auch in der Bildkunst möglich. Ich denke dabei nicht an die rein reproduktive Kunst des Kopierens, wobei es darauf ankommt, dasselbe mit den gleichen Mitteln und im gleichen Material gleichartig zu wiederholen. Das würde mit sprachlicher Übersetzungskunst, die reproduktiv und produktiv zugleich ist, wenig Ähnlichkeit haben. Ich denke vielmehr an die Tatsache, daß Vincent van Gogh Milletsche Bilder bis in Einzelheiten hinein nachgezeichnet hat, ohne daß man von einer Kopie reden könnte, denn er malte die Bilder in seinem eignen Stil [3]). Millets pantheistischer Realismus, ausgesprochen religiös-kontemplativ gefärbt, verwandelt sich bei van Gogh in einen unreligiösen, zwischen Impressionismus und Expressionismus stehenden Stil voll bebender Dynamik. Wir könnten das als ein Gegenstück zu zwischensprachlicher Übersetzung ansehen, wenn nicht grundsätzliche Erwägungen noch Scheidung verlangten. Zunächst besteht ein Unterschied zwischen Wortkunst und Bildkunst in der Stellung zum Stofflichen. Wortkunst ist ihrem Wesen nach dem Wort verpflichtet und verlangt damit stets einen sinnvollen Inhalt, sei er nun logischer oder außerlogischer Art: eine Formung ohne eine Sinnhaftigkeit wäre für die Dichtung ein Nonsens. Der dichterische Stil kommt schon in der Wahl der Worte zum Ausdruck, da diese zugleich eine Auswahl aus dem Vorrat gedanklicher Werte und Sinneszusammenhänge ist. Bei der bildenden Kunst dagegen ist die stilistische Formung der äußerlichen Gegebenheiten die Hauptsache, sofern sie nicht als Gedankenmalerei den Schritt zur Dichtung tut. Nur weil Millet und van Gogh so weit voneinander abstehen, daß van Gogh wohl schwerlich Millet in seiner religiösen Gebärde und pantheistischen Realität richtig zu würdigen vermochte, konnte er Millets Bilder wörtlich übernehmen und als bloßen Rohstoff benutzen,

---

[3]) Vgl. J. Popp, Kunstwart 42, 1, S. 272 ff.; O. Hagen: Dt. Sehen. Münch. 23, S. 96 f.

konnte er sie mit seinem Stil, seinem Temperament, seinem Geist erfüllen. Hier ist also nicht ein fremdes Gedicht übersetzt, sondern in Anlehnung an Fremdes eine selbständige neue Dichtung geschaffen. Bei der Übersetzung eines Wortkunstwerkes handelt es sich andrerseits wesentlich um die Auseinandersetzung der einen Nationalsprache mit der anderen, deren jede in den historisch gewachsenen Wortleibern und syntaktischen Fügungen einen Teil der künstlerischen Formung vorweggenommen hat und somit der Übersetzung größte Schwierigkeiten bereitet. Zwischensprachliche Übersetzung wird deshalb von der Frage geleitet werden: wie würde der andere das in meiner Sprache gedichtet haben, sie wird bestimmt sein von der einfühlenden Hingabe an das fremdsprachige Kunstwerk. Somit handelt es sich bei van Gogh und Millet nicht um eine eigentliche, sondern vielmehr um eine produktive Übersetzung.

Auch die produktive Übersetzung gibt es im Bereiche des Zwischensprachlichen. C. F. Meyer, den wir auch in seinen Bildgedichten als höchst eigenwilligen Gestalter kennen lernen werden, hat sich in seinem Gedicht „Ende des Festes" eines französischen Gedichtes, Jules Telliers „Le banquet", bemächtigt[4]) und es zu so Eigenem und zu solcher Prägnanz verarbeitet, daß Sulger-Gebing es für ein originales Bildgedicht Meyers halten konnte[5]).

Meyer.

Da mit Sokrates die Freunde tranken
und die Häupter auf die Polster sanken,
kam ein Jüngling, kann ich mich besinnen
mit zwei schlanken Flötenbläserinnen.

---

[4]) Tellier (1863-89): Les œuvres, publ. R. de la Tailhède. Paris 23/25. I, 259 (zuerst in T.: Les Reliques. 1890). Meyers „Ende des Festes" noch nicht in 3. Aufl. der Gedichte (1887), also frühestens in 4./5. Aufl. (1891/92), von der kein Exemplar zu ermitteln war. Diese Beziehung zwischen Meyer und Tellier, die H. Mann entdeckte, wird von E. Korrodi, Lit. Welt 1, 5, S. 1 ff. erwähnt.

[5]) Festschr. f. B. Litzmann. 1920, S. 402.

Aus den Kelchen schütten wir die Neigen,
die gesprächesmüden Lippen schweigen,
um die welken Kränze zieht ein Singen ...
Still! des Todes Schlummerflöten klingen!

Tellier.

Au banquet de Platon, après que tour à tour,
coupe en main, loin des yeux du vulgaire profane
Diotime, Agathon, Socrate, Aristophane
ont disserté sur la nature de l'amour,
apparaît, entouré comme un roi de sa cour
de joueuses de flûte en robe diaphane,
ivre à demi, sous sa couronne qui se fane
Alcibiade, jeune et beau comme le jour.

Ma vie est un banquet fini, qui se prolonge;
seul parmi les causeurs assoupis comme en songe
j'ouvre et promène encor un regard étonné;
les fronts sur les coussins ont fait de lourdes chutes:
verrai-je survenir, de roses couronné,
Alcibiade avec ses joueuses de flûtes?

Die Gegenüberstellung der Texte spricht für sich. Tellier, der schon seinen nahen Tod vorausahnte, faßte diese müde Stimmung in das Bild des Platonischen Gastmahles, das er individualistisch auf das eigene, sich zu Ende neigende Leben bezog. Meyer behält die Gegenüberstellung des Gastmahles und der Deutung auf den Tod bei, aber er konzentriert und objektiviert. Nur das Allernötigste wird gesagt und dann das menschliche, unser aller Leben magisch in dieses Bild des Symposions hineingezogen, und wir erleben das Nahen des Todes in der Gestalt des schönen Jünglings mit der Schlummerflöte mit. Das individualistische, metaphorische Gleichnis Telliers ist bei Meyer zu einem typischen, allgemeingültigen Symbolbild geworden. Konnte van Gogh das Milletsche Bild beibehalten und trotzdem mit eigenem Geist erfüllen, so mußte Meyer zu einer ähnlich durchgreifenden Änderung die Vorlage gänzlich umschmelzen und umgestalten[6]): so verschieden

[6]) Selbst wenn sozusagen dieselben Ausdrücke beibehalten werden, erhalten sie einen anderen Zusammenhang und Klang. Vgl.

wirkt sich derselbe Vorgang in Bildkunst und Wortkunst aus! Dabei war es beide Male die Anverwandlung eines fremdstämmigen und von anders geartetem Weltanschauungstypus getragenen Kunstwerkes.

Haben wir bisher die eigentliche und die produktive Übersetzung geschieden, die schöpferische Reproduktion und die eigenständige Neuschöpfung, so bleibt noch ein Drittes zwischen beiden, die Paraphrase (Glosse), die freie Abwandlung, gleichsam eine musikalische Variation eines anderen Kunstwerkes. Keine dieser drei Möglichkeiten deckt sich mit der Problematik des Bildgedichtes, aber alle drei führen in ihre Nähe. Denn fragen wir, was eigentlich die Triebkraft für den Übersetzer ist, so ergeben sich leicht eindeutige Antworten. Bei der produktiven Übersetzung muß es das Gefühl sein, daß das fremde Werk wohl etwas Gültiges und Wertvolles enthalte, daß aber diese fremde Kunstleistung irgendwie chaotisch geblieben sei oder noch keine endgültige und letztmalige Formung erfahren habe. Bei der reproduktiven Übersetzung ist es das Gefühl, daß in der fremden Sprache etwas Gültiges, Ewiges seine letzte Gestaltung erfahren habe, und daß es diese Werte im Nachschöpfungsprozeß auszukosten und in der eigenen, vertrauteren Sprache festzuhalten und sich anzueignen gelte. Beides liegt auch bei dem Bildgedicht vor: das Gefühl, daß in der fremden Kunstsprache etwas Ewiges gesagt sei, das es sich nachschaffend in der eignen Sprache anzueignen gelte, und doch auch wieder das andere, daß etwas Gültiges in jener fremden Kunstsprache noch nicht die endgültige und einzige Formung gefunden habe, und endlich auch der Wunsch, durch poetische Paraphrase die ruhende Bildgestalt in ihrer Tiefe auszudeuten und auszuloten, neben ihre ruhende Form das fließende Leben zu halten oder die latente Sinnhaftigkeit ausdrücklich zu nennen. Alle diese verschiedenen Tendenzen sind im Bildgedicht nebeneinander und ineinander lebendig, und bald wird die

---

z. B. „coupe en main“ mit „aus den Kelchen schütten wir . . .“ oder „couronne, qui se fane“ mit Meyers „um die welken Kränze zieht ein Singen“.

eine, bald die andere stärker zutage treten. Was aber dem Bildgedicht sein besonderes Gepräge gibt, das ist die Tatsache, daß es sich um verschiedene Künste und damit um verschiedene Kategorien handelt, die hier zu einer Synthese zusammengezwungen werden. Denn es ist doch nicht etwa so, daß man nur den Stoff der anderen Kunst abzulauschen suchte. Eben weil es sich dem psychologischen Urantrieb nach um Übersetzungen handelt, ist der Wunsch und Wille da, auch die Form der bildenden Kunst in die sprachliche Gestaltung mit hinüberzunehmen, und so ergibt sich ein Ringen um die Potenzierung der Form. Die daraus entspringende Gattung des Bildgedichtes schöpft deshalb ihren ästhetischen Reiz, ihr wesensmäßiges Gepräge aus einer Versöhnung in diesem Streit, aus einem in Ketten Zwingen des Auseinanderstrebenden, aus dieser doppelten Überformung.

Nicht jeder Dichter wird sich dieser Gattungsform bedienen und sie erfüllen können. Ist es doch etwas von Grund aus anderes, ein Naturerlebnis zu formen, sozusagen aus dem quellenden Leben selbst die ewiggültige Norm herauszuhören, als künstlichen Strukturgebilden der Kultur Leben und gültige Norm zugleich abzugewinnen. Immer besteht Gefahr, daß statt eines lebenskräftigen Kunstwerkes etwas Kulturblasses, Kulturmüdes entsteht, auch wird dem Unproduktiven der Gattungsstil allzuleicht zu einer bequemen Manier, hinter der sich der Mangel an eigenständiger Gestaltungskraft versteckt. Andrerseits kann die Gattung des Bildgedichtes geradezu dazu dienen, sich an der Formungsart und Lebensnähe des anderen Kunstgebietes zu eigenem Stil emporzutasten. So durfte Dauthendey [7]) später seine frühen Bildgedichte als Entwicklungsversuche bezeichnen, die unentbehrlich gewesen seien, um zu seiner eignen Dichtungsweise zu kommen, zu jener Dichtungsweise, die unter dem Einfluß des malerischen Impressionismus zu einer pantheistischen Weltinnigkeit vorstößt.

Auf den ersten Blick könnte man geneigt sein, eine ähn-

---

[7]) Autobiographisches. In: Ges. W. Münch. 25. I, 550 ff.

liche Problematik, wie sie die Anlehnung der Dichtkunst an die Bildkunst aufrollt, auch in dem umgekehrten Verhältnis der Künste zueinander zu suchen. In der Tat sah ein Peter Cornelius die Sachlage so. Auch er begann ja mit Nachdichtungen, mit Illustrationen zu Goethes Faust und anderen Dichtungen, und er begründete dies in ganz ähnlicher Weise wie Dauthendey seine Bildgedichte: es sei der einzige Weg gewesen, sich dem Leben zu nähern, dem die Dichter und Tonkünstler näher ständen als die Maler[8]). Wenn Dauthendey am Ende des Jahrhunderts die impressionistische Weltsicht der Maler in die Dichtung hinübernahm, so hatte Cornelius am Anfang des Jahrhunderts in Anlehnung an Dichtungen bewußt versucht, die Bildkunst in das Gebiet der Dichtung und der Philosophie hinüberzuspielen. Wir wissen heute, wie teuer der Bildkunst dieses Hinausstreben aus dem eigenen Bereiche zu stehen kam, wie stark die Maler über der Erfindung die eigentliche malerische Gestaltung vergaßen. Gerade der übersteigerte Anspruch der Bildkunst enthüllt, daß die Priorität der Dichtung vor der bildenden Kunst geradezu eine Voraussetzung unserer Kunstkultur ist und die Anregung der Bildkunst durch Dichtungen einer tieferen Problematik entbehrt. Immer hat in unserer europäischen Welt der bildende Künstler, soweit er nicht das reale Leben widerspiegelte, seine Stoffe der Dichtkunst entnommen, so daß man darin ein in der Grundstruktur der beiden Künste liegendes Gesetz erblicken mag[9]). Man muß schon den Blick in die ostasiatische Welt, speziell auf die Bunjingwa-Schule (zur Zeit unseres europäischen Mittelalters) lenken, um einmal etwas wie ein umgekehrtes Verhältnis zu finden: die Gestaltung von Traumlandschaften aus der unmittelbaren lyrischen Stimmung und nachträglich ein dichterisches Umschreiben des eignen Gemäldes durch den Maler. Die Anregung der bildenden Kunst durch die Dichtung beschränkt sich jedoch im allgemeinen auf das Stoffliche und Thematische. Selbst die reine Illustra-

[8]) Vgl. H. Nohl: Stil u. Weltanschauung. Jena 20, S. 75.

[9]) Vgl. z. B.: A. Springer, Mitt. d. Zentralkomm. 5, 126 ff.; O. Wulff, Zschr. f. Ästh. 25, S. 84.

tionskunst, mag sie sich auch bis in Einzelheiten intimster Art der Wortkunst dienend unterordnen, kann nichts wiedergeben von der eigentlichen dichterischen Form, der geheimnisvollen Verleibung des Geistes und der Seele in das Wort. Wohl hat hier und da die Dichtung der Bildkunst auch formale Impulse gegeben, besonders da, wo die Dichtung selbst den Schritt zu körperlich-plastischer Gestaltung macht, im Theater. Aber dieser hypnotische formale Einfluß der Bühne ist für die Kunst selten günstig gewesen. Einheit von Ort und Zeit, die der Bildkunst durchaus nicht autochthon und selbstverständlich ist, wurde ihr schon teilweise in der Antike unter dem Einfluß des Dramas aufgenötigt [10]). Einheit von Ort und Zeit, das bedeutet einen Schritt zur Realitätsillusion und damit zugleich zur Verarmung der Ausdrucksmöglichkeiten, sie drängte bei Streben nach Vollständigkeit zur Reihung verschiedener Szenen desselben Vorgangs. Ganz parallel dazu vollzog sich in der Malerei des späten Mittelalters die Wandlung zu unmalerischer Szenenreihung und naturalistischem Detail. Führen solche formalen Einflüsse die Bildkunst von ihren eigentlichen Ausdrucksmöglichkeiten fort, so ist stoffliche Anlehnung an die Dichtung eine Lebensnotwendigkeit. Zweifellos zeigt sich hier, daß die Hauptfunktion der Bildkunst auf ganz anderem Gebiete liegt als die der Wortkunst, ein Unterschied, den man nach Müller-Freienfels' Begriffsbildung in die Worte Ausdruckskunst und Gestaltungskunst fassen mag. Wo der bildende Künstler kompliziertere Gedankenzusammenhänge schöpferisch symbolhaft zu gestalten strebt, benutzt er die Gestaltungen der dichterischen Phantasie und literarische Assoziationen, denn seine ureigene Gabe ist die Formung und Gestaltung des Sichtbaren zum Symbolischen. Je größer die bildkünstlerische Leistung ist, desto mehr wird hinter der vollendeten Bildform die anregende Dichtung zurücktreten, wie der Hymnus „Salve regina" hinter seiner Gestaltung in Raffaels Sixtinischer Madonna [11])

---

[10]) Vgl. C. Robert: Bild u. Lied. Bln. 81, S. 11 ff.

[11]) Vgl. H. Grimme, Zschr. f. bild. Kunst, NF. 33, 41 f.

oder Theokrits Idylle auf Amaryllis hinter ihrer Gestaltung in Böcklins „Klage des Hirtenknaben".

Das Bildgedicht geht den umgekehrten Weg, es sucht die bildkünstlerische Gestaltung mit der Ausdruckskraft des Wortes wiederzugeben und damit bildhafte Gestaltung und dichterischen Ausdruck zu vereinigen. Nicht eine eingehende Beschreibung, wie sie der Kunstfachmann zur Identifizierung benötigt, ist das Ziel, sondern eine intuitive Schau, wie sie die Dichtkunst oft mit wenigen Worten vermitteln kann. Es ist das Geheimnis der Dichtung, in wenigen Worten Wesentliches zu sagen, und so auch oft im Bildgedicht Wesentliches der Bildgestaltung ins Wort verleiben und verflüssigen zu können.

Das Bildgedicht stellt die schöpferische Übersetzung eines Bildwerkes in die Wortkunst dar, sein Reiz und seine innere Dialektik liegt gerade in dieser Synthese entgegengesetzter Formgebiete. Das setzt voraus, daß beide Künste wirklich als Gebiete künstlerischer Form gewertet werden. Wo dagegen nur stoffliches Interesse maßgebend ist oder der Wille, weltanschauliche Werte eindrucksvoll und anschaulich auszusprechen, da wird auch der ästhetische Reiz und das Schöpferische der Übersetzung leiden und endlich aus der Übersetzung lediglich eine stoffliche oder allegorische Dolmetschung werden. Mit diesem Abgleiten von dem eigentlichen Problem verschiebt sich auch die ästhetische Grundlage. Wenn jedoch dabei die Haltung der Bildkunst und Wortkunst zueinander und die äußerliche Form des Bildgedichtes beibehalten werden, werden wir gleichwohl an der Bezeichnung Bildgedicht auch dann festhalten müssen. Es ist sozusagen eine mehr oder weniger tiefgreifende Sinnentleerung der Form, wie wir sie im Auf und Ab historischen Geschehens erwarten müssen. Aber nicht nach diesen oft durch Zeitgeist und Zeitstil bedingten absinkenden Formgebilden, sondern nach den Höchstleistungen, wo die psychologische Grundlage und die ästhetischen Werte intakt sind, hat man die Gattung des Bildgedichtes und ihre Stellung in der Literatur zu beurteilen. Nie darf man vergessen, daß das Bildgedicht auf

dem Grenzgebiet zwischen den Künsten erwächst und auch bei seinem Abgleiten oder Versagen nur aus seiner Doppelzugehörigkeit zu beurteilen ist. Die innere Fragwürdigkeit des Beginnens, bildhafte Gestalt und seelischen Ausdruck im dichterischen Wortleib zu vereinigen, macht das Bildgedicht zum Schlachtgebiet der beiden Künste im Kampf um ihre Existenz und ihren Sinn. Diese Auseinandersetzung mit ihren immer wechselnden Ergebnissen durch die Jahrhunderte zu verfolgen, ist das Ziel dieser Arbeit.

I. Entwicklungsgeschichtlicher Teil.

1. Kapitel.

Die Entstehung und Entwicklung des griechischen Bildepigramms.

Wenn wir im Vorangegangenen die psychologische und ästhetische Grundlage des Bildgedichtes aufgespürt und damit seine zeitlose Problematik herausgestellt haben, so enthebt uns das nicht der Aufgabe, auch nach der zeitbedingten historischen Entwicklung dieser Gattung zu fragen. Stilarten und Gattungen entstehen ja nie aus dem psychischen Zwang allein, sondern dadurch, daß natürliche Gegebenheiten, Schwierigkeiten und Eigenheiten des Materials, künstlerisch gestaltet und organisch weitergebildet werden. Man denke nur an die gotische Baukunst, die aus der Übertragung des nordischen Holzbaustils in das Material des Steines erwuchs, oder an die Entstehung der Tragödie aus rituellen Bauerntänzen. Die gleiche zufällige oder im Material begründete Entstehung können wir auch bei dem Bildgedicht beobachten. Seine Anfänge fallen zusammen mit den Anfängen des griechischen Epigramms[1]) und haben ihre Grundlage in den griechischen Kulturverhältnissen.

Inschriften in poetisch gehobener Form, die den Künstler

---

[1]) Aus Raummangel mußte das vorliegende Kapitel stark gekürzt und insbesondere auf Beispiele und Belege fast ganz verzichtet werden. Von der fachwissenschaftlichen, jedoch meist von ganz anderen Gesichtspunkten ausgehenden Literatur nenne ich: J. Geffcken: Studien zum Gr. E. NJbb. f. klass. Alt. 39, 88 ff.; ders.: Gr. E. e. Hdbg. 16; ders.: Leonidas v. Tarent. Jb. f. kl. Phil. Suppl.-Bd. 23, 1 ff.; R. Reitzenstein: E. u. Skolion. Gieß. 93; ders., in Pauly-Wissowas Realenz. VI, 71 ff.; P. Vitry: Etude sur les E. Rev. Arch. 24, 315 ff.; K. Prinz: Martial u. d. Gr. E. Wien 11; ferner U. v. Wilamowitz: Griech. Lit. d. Altert. 1924, passim; W. Schmid-Stählin: Nachklass. gr. Lit. Münch. 20, S. 153 ff.

nennen oder den Gott, dem eine Gabe geweiht wird, werden überall gebräuchlich gewesen sein. Germanische Runeninschriften wie die auf dem Horn von Gallehus, auf der Nordendorfer Spange oder dem Goldring von Pietroassa unterscheiden sich im Prinzip nicht von den ältesten und primitivsten griechischen Hexameterinschriften auf Weihgeschenken und Kunstwerken, wo das spröde Material des Steines oder die Ehrfurcht vor den Göttern die größte Einfachheit und Kürze verlangte. Schon die Grabinschriften, die in knappen, schmucklosen Worten über den Tod und den Toten berichten, streben aus der Enge der Inschrift hinaus und zeigen endlich auf jonischem Kulturboden die dichterische Gestalt des Epigramms im Adel seiner knappen, distichischen Form, wie das ebenbürtig neben der Kunst eines Phidias stehende Epigramm des Simonides auf Leonidas' Spartiaten sie zeigt. Zugleich aber gab die Blüte der griechischen Kunst dem Epigramm eine neue Wendung. Die Grabsteine wurden mit bildnerischem Schmuck versehen und als Weihgaben an Stelle der üblichen Wertgegenstände Bildwerke verwandt[2]). Die Inschriften, die zunächst nur die nötigen Angaben über Name, Herkunft und Zweck enthielten, begannen nun auch das Kunstwerk selbst und seinen Schöpfer zu rühmen. Die Verbreitung der inschriftlichen Epigramme in Buchform führte dazu, daß diesen Sammlungen auch Epigramme beigefügt wurden, die lediglich fürs Buch geschaffen waren, wenn sie auch ausdrücklich die Fiktion der Weihinschrift oder der Grabinschrift beibehielten. Damit konnte aus der Inschrift künstlerischer Weihgaben das Bildepigramm entstehen, das bald unmittelbar, bald in der Fiktion der Weihinschrift, bekannte Kunstwerke rühmte, bekritelte oder ausdeutete; rein literarische Verbreitung und Verwendung als wirkliche Inschrift gingen aber nach wie vor nebeneinander her und sicherten damit dem Bildepigramm eine gewisse Gedrungenheit und Materialechtheit, wie sie seinem Ursprung entsprach.

---

[2]) E. Reisch: Griech. Weihgeschenke. Wien 90.

Die immer kunstreichere Entfaltung der ursprünglichen, spröden Form läßt sich an den vorhandenen Formtypen noch deutlich erkennen. Die sachlich-objektive Anrede des Lesers durch den Weihenden wird zunächst ersetzt durch die Fiktion, daß das Bildwerk selbst spricht und sich vorstellt oder gar — im Anschluß an dramatische Dialoge — auf Fragen des Lesers antwortet. Dann übernimmt der Dichter die Rolle des Lesers im stichischen Dialog mit der Bildgestalt, oder der Dialog wandelt sich in ein Selbstgespräch des Dichters. Endlich schildert der Dichter das Bildwerk — oft mit einem hinweisenden „sieh" — einem idealen Zuschauer oder läßt die dargestellte Szene zu einer miterlebten, dramatischen Handlung werden. Diese letzte Form, wo der Dichter in lebendiger Einfühlung oft anfeuernd oder sorgend in die Handlung hineinspricht, entstand wohl erst bei der phönizischen Schule im letzten, vorchristlichen Jahrhundert.

Träger dieser Epigrammatik waren die Gelehrten und als Gelehrtenpoesie dokumentieren sich die Bildepigramme auch darin, daß sie oft genug an Epigramme anderer über dasselbe Bildwerk anknüpfen, um sie zu variieren oder zu überbieten. Unmittelbarkeit und Frische des Gefühls wird man deshalb in diesen fein ziselierten Bildepigrammen nicht erwarten dürfen. Prägnanz und Kürze der Form führten oft zu einem geistreichen Spiele des Witzes und zu überraschender Pointierung. Nach dem Maße, in dem Wortspiel oder wirkliche Ergriffenheit durch die Kunst überwiegen, lassen sich sechs Sachtypen herausstellen, die bei der Nachwirkung des griechischen Epigramms immer wieder in die Augen fallen. Das Sinngedicht, wie es das 17. und 18. Jahrhundert als Prototyp des Epigramms sah, bleibt bei einem geistreichen Wortspiel oder einer Pointe stehen; es ist dies die Form, die auch der Römer Martial bei seinen Bildepigrammen bevorzugte. Verwandt ist der zweite Typ, wo die Naturnähe der Bildwerke in geistreicher Form geschildert wird, sei es, daß die Verwechslung mit lebenden Wesen oder das Erstarren des Dargestellten zum Bildwerk die Pointe bildet. Die Wirklichkeitsillusion als Maßstab für die Kunst zu nehmen, ist eine typische Haltung primitiver, d. h. vorästhetischer Kunstbetrachtung, die sich aber in Zeiten des Realismus, wie der Hellenismus es war, an

die Oberfläche wagt [3]). Ebenfalls an primitive Kunstbetrachtung knüpft die genetische Ausdeutung an: der Künstler soll im Traum oder tatsächlich die Götter so gesehen haben, wie er sie ins Kunstwerk bannte. Der vierte Typ mit seiner Ausdeutung der Attribute oder des Ausdruckes der Bildwerke führt von dem Spiel der Volksphantasie hin zu der entwicklungsfähigen Allegorese, wie sie vom Späthellenismus an das Mittelalter hindurch bis zur Renaissance ausgiebig geübt wurde. Als griechisches Beispiel einer solchen lehrhaft-allegorischen Deutung sei das Epigramm auf die Nemesisstatue angeführt:

„Nemesis gibt mit dem Maß und dem hemmenden Zügel die Lehre. braucht beim Handeln das Maß, braucht beim Reden den Zaum!" [4])

Modernem Empfinden näher stehen die Epigramme, die die Schilderung des Bildwerks und seiner immanenten Werte ernster nehmen: das hinweisende und das teichoskopische Epigramm. Bei dem hinweisenden Epigramm scheiden sich Kunstkritiker und Kunstenthusiast. Wenn beispielsweise der Byzantiner Antiphilos [5]) als Kunstkritiker an des Timomachos Medeagemälde — wie sein Zeitgenosse Horaz und später Lessing — die Grenzen der bildenden Kunst aufzeigt, so glückt einem Kunstenthusiasten bisweilen etwas wie der schöne Hymnus des Leonidas von Tarent auf die Anadyomene des Apelles, der nur getrübt wird durch die für Leonidas unvermeidliche Pointe.

„Sieh, wie soeben ihrer Mutter Schoß entflohen
der Liebe Herrin, Kyprien, von weichem Schaum
noch rieselnd hold und reizend hier Apellens Hand
gemalt nicht, nein, beseelt und lebend abgedrückt.

---

[3]) Auch Theokrit, Herondas und Petronius zeigen diese Kunsteinstellung in ihren Sittenbildern. Vgl. auch das Urteil über eine Engelskulptur in Albrechts Graltempel (Hsg. F. Zarncke, Str. 16) „so lachebaere, daz nâch ein Wâleis tumbe gesworn het, daz er bî lebene waere".

[4]) Epigrammatum Anthologia graeca Palatina XVI, 293; die Übersetzung F. Jacobs: Griech. Blütenlese. Gotha 1824. I, 143.

[5]) P. XVI, 136.

Mit zarten Händen preßt sie hier das feuchte Haar,
des Sehnens milder Glanz entstrahlet ihrem Aug',
die runde Brust schwillt, süßer Blüte Botin, auf.
Athene selbst wohl und des Zeus Genossin spricht:
O Zeus, wir bleiben hinter ihr im Streit zurück!" [6])

Hier ist schon der Übergang vom Epigrammatischen zum Bildgedicht angebahnt. Stärker ist dies noch der Fall bei den Epigrammen, die nun vollends auf die Reserviertheit eines Kunstbetrachters verzichten und den Leser in teichoskopischer Weise den dargestellten Vorgang lebendig miterleben lassen. Damit fließen diese Sachtypen auf der letzten Stufe ihrer künstlerischen Verfeinerung mit dem wohl zuletzt entstandenen Formtyp des Epigramms zusammen. Wenn die Formtypen durch allmähliches Lösen von den Bedingtheiten ihres Ursprungs entstanden, so sind die aufgestellten Sachtypen Ausdrucksformen, die sich zwischen den Extremen rein intellektueller Spielerei und wirklicher Ergriffenheit durch die Kunst bewegen und damit zwischen äußerlicher Aneignung und wirklicher Übersetzung des Kunstwerkes in die Dichtung.

Gewiß wird selten der Boden der literarischen Tradition und der Pointenhascherei verlassen, und dem Epigramm, sei es nun Inschrift oder Deklamationsstück, mangeln selbstverständlich die seelenlösenden Werte eines wirklich lyrischen Gedichtes. Man mag die seelenlösende Dichtung als die wertvollere bezeichnen, die einzig mögliche oder einzig berechtigte ist sie nicht. Die Epigrammatik und speziell die Bildepigrammatik erwuchs nicht als Ausdrucksdichtung — dieser standen andere, geeignetere Gattungen zur Verfügung -, sie erwuchs als Kunst der Gestaltung. Alle Gestaltungskunst hängt am Äußeren, ihre Aufgabe ist Gestaltung ins Zweidimensionale, und hier ist auch die Stellung des Epigramms. Nur dem Pantheisten, dem Mystiker ist es gegeben, dieser Gestaltung des Äußeren vermöge seiner Weltanschauung eine symbolische Bedeutung zu geben. Goethes „Wanderers Nachtlied" und chinesische Lyrik sind Zeugen dafür. Aus Bildung und Intellekt geborene Gestaltungskunst kleinen Formats, wie die

[6]) P. XVI, 182; Übersetzung: Jacobs I, 48.

Epigrammatik es ist, bleibt an der Außenseite und läuft Gefahr, sich an das Formalistische zu verlieren. Die Wirkung der griechischen Epigrammatik auf die Dichtung der beiden folgenden Jahrtausende aber beweist, daß sie nicht wertlos war, sondern als ein „ewiger Vorrat" immer wieder befruchtend wirkte.

Wenn sich schon in hellenistischer Zeit im Anschluß an das Bildepigramm die Ekphrasis entwickelte, die rhetorische, geistreich aufgezogene Kunstbeschreibung in gebundener oder ungebundener Form, so führte das vom Wege des Bildepigramms ab, da mit der Fiktion der Inschrift der formale Kristallisationspunkt fehlte. Als Stilübung der Rhetorenschulen ging der Ekphrasis vollends die dichterische Form und der Stil verloren, und wenn Philostrat sogar mythologische Bilderbücher durch seine ekphrastischen Bilderbeschreibungen ersetzen wollte, so ist das Ziel eben nicht die Übersetzung der bildenden Kunst, sondern stoffliche und stilistische Belehrung. Ebenso wie die isolierte Ekphrasis fanden auch die ekphrastischen Kunstbeschreibungen, die zum ständigen Requisit spätgriechischer Romane wurden, in der mittelalterlichen Literatur Italiens, Deutschlands und Frankreichs ihren Eingang. Kennzeichen solcher ekphrastischer Beschreibungen aber ist, daß sie anders als das Bildepigramm die Fühlung mit dem realen Bildwerk oft völlig verloren und in den Barockschäfereien meist nichts mehr als üppig wuchernde Produkte der Phantasie darstellen. Mit dem Verzicht auf die Formenstrenge und die Prägnanz der Übersetzung eines ganz bestimmten Denkmals verloren sie ihren ästhetischen Reiz und Wert, und erst das 19. Jahrhundert konnte ihnen wieder neues Gewicht und Lebensfähigkeit geben [7]).

Anders als die Ekphrasis behielt das byzantinische Bildepigramm die alte Typik bei, gleichgültig, ob es sich um neutrale Bildwerke oder um die neuen christlichen Themen handelte. Nur tritt bei diesen oft an die Stelle des hellenistischen Witzes theologische Spekulation, und neben schlicht beschreibenden Epigrammen stehen solche, die vom teichoskopischen Epigramm aus den kleinen, aber schwerwiegenden Schritt zur Hymnik auf die dargestellten heiligen Personen

[7]) Aus Raumgründen muß ich es mir versagen, auf die ästhetische Rolle der Kunstbeschreibung in der epischen und dramatischen Dichtung von der Antike bis zur Gegenwart an dieser Stelle genauer einzugehen.

machen. Andere Epigramme wie die des Manuel Philes „Auf das Bild des Lebens“ [8]), einer Darstellung der uns durch Rudolf von Ems und Hans Sachs geläufigen indischen Parabel vom Lebensbaum, atmen in der lehrhaft-allegorischen Auslegung trotz epigrammatischer Form und griechischer Sprache den Geist der Didaktik des ausgehenden Mittelalters.

Im Abendlande dagegen ging der Weg der Epigrammatik nicht so gradlinig in der eingeschlagenen Richtung weiter. Das griechische Bildepigramm war ja in der griechischen Kunst und Kultur verwurzelt. Als nun mit dem Emporsteigen des Christentums eine neue Bilderwelt erwuchs, wurde auf römischem Boden das Bildepigramm gänzlich umgeschmolzen und umgebildet zu einer spezifisch lateinchristlichen Form, dem sogenannten Titulus, wie er uns seit dem 4. nachchristlichen Jahrhundert entgegentritt.

2. Kapitel.

Die literarische Stellung der mittelalterlichen Gemälde-Tituli.

In Italien hat offenbar das Bildepigramm nie wie bei den Griechen in künstlerischen Kultweihgaben seine lebendige Grundlage gehabt. Da aber griechische Sprache und Kultur als vorbildlich galten, wurde auch das Epigramm in seiner Ursprache oder in lateinischer Übersetzung weiterverbreitet und damit auch der lateinischen Welt als Vorbild oder Formmöglichkeit überliefert. Die Umschmelzung dieser alten Form zu der neuartigen Gestalt des Titulus mit christlichem Gehalt vollzieht sich dann sozusagen vor unseren Augen [1]). Wenn die Voraussetzung für die künstlerische Entwicklung

[8]) Manuel Philes: Carmina, hsg. E. Miller. Paris 55. I, 126.

[1]) Ausonius v. Bordeaux († 393) übersetzte zahlreiche Epigramme der griechischen Anthologie, darunter auch viele Bildepigramme, ins Lateinische (Vgl. A.s Opuscula. ed. R. Peiper. Lpz. 86), während sein Schüler Paulinos (353-431) als Bischof von Nola als Tituli-Dichter hervortrat (Vgl. M. Schanz: Röm. Lit. IV, 1, S. 22 und J. Schlosser: Quellenbuch, S. 13 ff.).

des Epigramms war, daß die ursprüngliche Verwendung als wirkliche Inschrift größtenteils zu einer dichterischen Fiktion wurde, so bedeutet der Titulus eine Rückbildung, da er wieder zum Epigramm im eigentlichen Sinn, zur Inschrift, wurde und damit auf künstlerische Durchbildung verzichtete. Der Titulus [2]) bleibt an das Kunstdenkmal, dem er beigegeben wurde, gebunden und bekommt — von den Bauinschriften und Altarweihtituli abgesehen — nunmehr eine didaktische Funktion, denn er hat die Predigt des Bildwerkes durch das Wort zu verdeutlichen. Damit erhellt sich der Wandel der Zeit schlaglichtartig. Die bildende Kunst wird durch das Christentum zur ancilla theologiae, sie hat die heilsgeschichtlichen und typologisch-symbolischen oder dogmatischen Inhalte der Predigt in eine Bilderschrift umzusetzen als „biblia pauperum“ [3]). Die oft sehr abgekürzten Darstellungen bedurften einer erklärenden Beischrift, und so wurde der Titulus ein notwendiger Teil des Bildes, dem er auch ornamental in irgendeiner Weise eingegliedert wurde: Bilderschrift und Schriftbild werden zu einer unlösbaren Einheit.

Mit der Zweckbestimmtheit und dem Zwang zu inschriftlicher Kürze drängte sich statt der distichischen Epigrammform die einfachere Form des Hexameters hervor, um nur in Zeiten literarischer Besinnung, wie die Karolingische Renaissance mit ihrer reichblühenden Titulidichtung [4]) es war, hinter der distichischen Form zurückzutreten.

Auch dieser Vorgang hat seine griechischen Vorbilder, und zwar überall da, wo durch Betonung des Inhalts die dichterische Form Nebensache wurde. Ich denke an die erklärenden Hexameter der Kypseloslade in Olympia [5]), in denen die den verschiedensten Sagen-

---

[2]) Vgl. E. Steinmann: Die Tituli in d. kirchl. Wandmalerei im 5.-11. Jh. Lpz. 92; J. Schlosser: Quellenbuch z. Kunstgesch. Wien 96; ferner vor allem die bildlichen Quellen.

[3]) St. Gregorii Epist. IX, 105: „Idcirco enim pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent.“ Ähnlich viele andere.

[4]) Vgl. Poetae Lat. aevi Carolini, ed. E. Dümmler, passim; Hrabani Mauri opera, ed. Migne. Paris 78.

[5]) Pausanias V, 17-19.

kreisen entnommenen, typologisch gereihten Reliefdarstellungen ihre kurze Erklärung erfuhren, und zwar in einer Form, die der der späteren Tituli sehr ähnlich war. Ich denke aber auch daran, daß neben Philippos' kunstvollem distichischen Epigramm über die Heraklestaten [6]), das gewiß fürs Buch geschaffen wurde, in der griechischen Anthologie sich auch eine hexametrische Aufzählung findet, die vermutlich für ähnliche Zwecke geschaffen wurde wie die sehr ähnlichen Hexameter auf dem albanischen Heraklesrelief [7]), einer für Unterrichtszwecke hergestellten Bilderchronik.

Die Inhaltsbestimmtheit der christlichen Kunst führte für die Tituli noch zu viel einschneidenderen Konsequenzen, die nun wirklich die Grundlage des Epigramms über den Haufen warfen. Es wurde üblich, die erklärenden Tituli nicht nur ohne Kenntnis der Bilder, für die sie bestimmt waren, sondern geradezu als Programme für den Maler zu dichten [8]). In diesen Tituli, die man deshalb Programmtituli genannt hat, gab der Dichter Beischriften zu den nach dogmatischen Gesichtspunkten geordneten Bilderzyklen, und die Aufgabe des Malers war es, auf Grund des festen Typenschatzes und der Tradition die dazugehörigen Bilder zu entwerfen und mit dem Text der Tituli auf die Wand oder das Pergament zu bringen. Daß der Dichter die Tituli einmal erst nachträglich zu den fertiggestellten Bildern verfaßte, wie es Walafrid Strabo in St. Gallen tat [9]), gehört zu den Ausnahmen. Dieser Programmcharakter des Tituls erhielt sich, als der Programmtitul in der Monumentalmalerei von anderen Formen abgelöst wurde, noch lange in den spätmittelalterlichen Schreibstuben, zunächst noch in gebundener, aber gänzlich kunstloser Form, schließlich als reine Anweisung an den Illuminator; sie wurde vom Schreiber an die für die Miniatur freigelassene Stelle ge-

---

[6]) Vgl. P. XVI, 92/93.

[7]) O. Jahn - A. Michaelis: Griech. Bilderchroniken. Bonn 73, S. 85.

[8]) Vgl. z. B. die 800 leoninischen Hexameter von Ekkehard IV. für den Mainzer Dom (Hsg. Kiefer, Progr. Mainz 1880/81 und Schlosser, Quellenbuch Nr. 27) mit ihrem Vermerk: „eligantur picturis qui conveniant", da das Programm zu reichhaltig ausgefallen war.

[9]) Vgl. Steinmann S. 80; 109; Schlosser, Quellenbuch S. XII.

schrieben und diente dann dem Bilde als Erklärung und dem entsprechenden Textabschnitt als Überschrift. Charakteristisch ist, daß der Programmtitul meist selbst noch bei seinem Herabsinken zur prosaischen Überschrift über ein Jahrtausend hinweg etwas von der Form bewahrte, die das griechische Bildepigramm ihm überlieferte: den unmittelbaren Hinweis auf die Bildhandlung (mit einem aspice, ecce, hinc, hic).

„Aspice Johannem recubantem in pectore Christi,
unde Deum verbum assumpsit pietate fateri" (ca. 380) [10]).
„Hie sitzet konink Salmon up syme trone
den zierent zwolff Lewen schone" (ca. 1300?) [11]).
„Hie kempfet eneas und turnus und sehent die lutte zu
und die kunigin lavina an eime venster" (1415) [12]).

Aus dem Programmtitul entwickelte sich schon bei Venantius Fortunatus als Nebenform der erbauliche Titul, der bald adhortativ, bald lehrhaft eine bedeutsame praktische Lehre aus dem Bilde zieht oder die religiöse Inbrunst wachruft, um sich endlich bisweilen ganz auf diese erbauliche Seite zu beschränken wie die bekannte Canzone auf dem Mittelbild des „Trionfo della Morte" in Pisa (ca. 1350) [13]). In anderer Richtung entwickelte sich eine andere Nebenform des Programmtituls, der spätmittelalterliche erzählende Titul. Er diente vor allem dazu, die beliebten spätmittelalterlichen Bibliothekswandbilder aus dem Bereich der enzyklopädischen Wissenschaft oder der Geschichte in Vers und Prosa ausführlich zu erklären [14]) oder bei geschichtlichen Darstellungen die Vorgänge poetisch zu erzählen [15]). Noch in Schweizer Glas-

---

[10]) Nr. 2 der Tituli des Bischofs Ambrosius, hsg. S. Merkle, Röm. Quartalsschr. 10, 213 ff.

[11]) In mittelndt. Hs., nach L. Lersch, Dieringers kath. Zschr. f. Wiss. u. Kunst 2, 2. S. 47.

[12]) Eneit Hs. h = Cod. Pal. germ. 403, Abb. 43; vgl. Veldecke, hsg. O. Behaghel, S. VI.

[13]) Italien. Text abgedr. in: B. Supino: Il Camposanto di Pisa. Fir. 96, S. 73 ff.

[14]) Vgl. A. Schmarsow: Pinturicchio in Rom. Stg. 82, S. 64 f.; Schlosser, Jb. d. kunsthist. Samml. zu Wien 16, 91 ff.

[15]) Vgl. z. B. die Berner Burgundertapeten; Abb. bei J. Stamm-

gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts[16]) finden sich in den Reimpaaren oder Alexandrinern der Zeit gedichtete erzählende Tituli; das Merkmal ist wie bei den spätmittelalterlichen eine isolierte Parallelität zwischen Bild und Text, deren jedes unabhängig vom anderen und nach eigenen Gesetzen das Thema wiedergibt. Neben dem erbaulichen und dem erzählenden Titul erhielt sich der Typ des Programmtituls in seiner Kürze und Sachlichkeit wenigstens bei der angestammten kirchlichen Kunst bis ins späte Mittelalter hinein, aber wenn noch im 14. Jahrhundert Wandgemälde des Kölner Doms[17]) mit Programmtituln beschriftet werden, so zeigt sich, daß die alte knappe Form hier durch den Inhalt vergewaltigt wird. Der Inhalt ist nur mühsam in die Fesseln der alten, ruhigen Form gezwängt, während es sich für den Dichter tatsächlich nicht mehr um ruhende Bilder, sondern um bewegte Bildvorgänge handelt.

»Petrus mandavit, oravit Paulus et altum
Simon temptavit mox dans de culmine saltum.«

Die hart nebeneinander gefügten Hauptsätze dieses Beispiels, deren jeder ein anderes Subjekt hat, und die Weiterführung der Handlung durch eine Partizipialkonstruktion pressen die bewegte Handlung, den Kampf der Apostel mit Simon Magus, dessen Flug und Sturz, zu einer unerträglichen Kürze zusammen. Der kontinuierliche Bewegungsdrang der Gotik setzt sich unter Verachtung des Materials und unter Sprengung der Form durch.

Wenn man hier und anderenorts die alte Form mit dem neuen Geist und Bewegungsdrang der Gotik zu füllen suchte, so begann doch im ganzen der Programmtitul schon im 13. Jahrhundert abzusterben. Die starre Haltung der romanischen Stilepoche, deren Formausprägung er war, sowie die blockartige Isolierung des einzelnen Bildvorganges, die er voraussetzte, waren der Zeit fremd geworden. Alles strebte zu kontinuierlicher Darstellung, zu Bewegung und Ekstase.

---

ler, Kath. Schweiz. Bll. NF. 5, 89 ff., 211 ff., 308 ff.; B. Kurth, Jb. d. kunsthist. Samml. zu Wien 26, 53 ff.

[16]) Vgl. J. R. Rahn, in: Ges. Studien z. Kunstgesch. f. A. Springer. Lpz. 85, S. 176-225.

[17]) Vgl. A. Steffens, Zschr. f. christl. Kunst 15, 129 ff.

Dieser neue Geist formte sich eine neue Titulform, die des Spruchbandtituls. Auch hier lag eine technisch bedingte Form vor, die in der antiken Kunst ihre Wurzel hat, aber in der christlichen Kunst und besonders in Deutschland ganz anders weiterentwickelt wurde.

Schon die griechischen Vasenmaler hatten bisweilen zum besseren Verständnis ihrer Darstellung die Worte, die ihre Bildpersonen in einer lebendigen Szene aussprechen konnten, durch ihnen aus dem Munde strömende Buchstabenketten aus der Welt des Hörbaren in die des Sichtbaren versetzt [18]). Von dieser Möglichkeit, sei sie nun ererbt oder neu gefunden, machte auch die christliche Kunst Gebrauch. Damit vermengte sich aber ein ganz anderes Motiv, das der antiken Kunst geläufige Motiv, Schauspieler, Amtspersonen und Gelehrte mit der antiken Buchrolle in der Hand oder daraus vorlesend darzustellen. Wenn die Alten bei diesem Motiv häufig den Titel des Buches oder den Anfang seines Textes deutlich lesbar auf der geöffneten Rolle erkennen ließen, so wurde gerade diese Möglichkeit schon im christlichen Altertum fruchtbar erweitert, indem man die Propheten ihre Weissagungen oder beim Jüngsten Gericht Christus das Urteil in dieser Weise auf den Bildern vorlesen ließ. Eine Zeit aber, die nichts mehr von der antiken Buchrolle wußte, mußte verkennen, daß es sich hier nicht eigentlich um gesprochene Worte, sondern um ein Vorlesen aus den heiligen Schriften handelte. So konnte man seit dem 12. Jahrhundert dazu übergehen, jegliche Art von Äußerungen, die man bisher als Buchstabenketten dem Munde der Bildpersonen entströmen ließ, nun auf einer Schriftrolle den Bildpersonen in die Hand zu geben. Die rohe Form der Buchstabenketten wurde damit durch das ikonographische Motiv der geöffneten antiken Buchrolle in die feste Form des sogenannten Spruchbandes gebracht [19]).

Diese aus ganz anderer Wurzel entsprungene ikonographische Form des Spruchbandes ermöglichte es, den als Notbehelf zum Verständnis der Bildhandlung eingefügten Dialogbruchstücken jetzt mehr und mehr eine künstlerische Prägung zu geben. Die Spruchbandreden traten jetzt in gebundene Form über und begannen seit Mitte des

---

[18]) Vgl. z. B. C. Robert: Bild u. Lied. Bln. 81, S. 81 ff. und A. Baumeister: Denkm. d. klass. Altert. Münch. 88. III, 1985, Nr. 2128.

[19]) Ich werde anderenorts die hier angedeutete Entstehungsgeschichte des Spruchbandtituls ausführlicher behandeln und belegen.

13. Jahrhunderts die Programmtituli überflüssig zu machen. In dem Ersatz der Programmtituli durch den Spruchbanddialog zeigt sich die Gotik in ihrem Drang, das Starre in Bewegung und Handlung umzuwandeln. Wenn ich aber von dem Spruchbandtitul als einer Formwesenheit zu sprechen wage, so nur deshalb, weil nicht mehr nur die Handlung durch zufällige Äußerungen der Bildpersonen verdeutlicht wird. Vielmehr wird in den Spruchbandtituli wie einst in den Programmtituli die Handlung selber komprimiert, nur daß an die Stelle der Isolierung und Objektivität jetzt Subjektivität und kontinuierliches Fließen tritt. Wir wissen nicht, ob das jetzt zu beobachtende Hervortreten der Nationalsprachen zu dieser Wandlung geführt hat, ob die neue Form das Vordringen der Nationalsprache in die Tituli begünstigte, oder ob beides gleichzeitig auf Grund des weltanschaulichen Wandels geschah. Jedenfalls wird aus dem Aufgeben der lateinischen Sprache deutlich: nicht mehr Kleriker und Lateinkundige, sondern die Bürger sind das maßgebende Publikum für die neue Kunst. Die bürgerliche Städtekultur des ausgehenden Mittelalters mit ihrem Hang zu Naturalismus und Verschnörkelung, mit didaktischem Trieb und religiöser Stimmung, sie gibt den Hintergrund ab für die reiche Entwicklung des Spruchbandtituls in der Buchmalerei ebenso wie in der Monumentalmalerei und der Bildwirkerei.

Bei illustrierten epischen Werken wie Veldekes Eneit in Berlin [20]), oder Wernhers »driu liet von der maget« [21]) geben die Tituli nicht etwa die Reden, wie sie der Epiker seine Gestalten sprechen läßt, verkürzt wieder, vielmehr werden nach dem Gesetze des Spruchbandtituls die Gedanken des Handelnden zu inhaltsschweren Worten komprimiert, so daß der ganze epische Ablauf in diesen Spruchbandtituli zusammengeballt ist, so etwa, wie die kunstvollen Netzgewölbe eines hochgotischen Domes in die klare Wucht der Pfeiler gesammelt

[20]) B, Berlin Staatsbibl. Germ. fol. 282 (Mitte 13. Jhs.).

[21]) Berlin St.-B. Germ. oct. 109; die Bilder in täuschender Nachbildung (mit metr. Übersetzung des Gedichtes) hsg. H. Degering. Auswahlreihe d. Bücherfr. 1925.

werden. Von der reichblühenden Wandteppich-Industrie [22]) wurden so Allegorien, Legenden und Dichtungen durch Spruchbandtituli zu sprechenden Bildnovellen verwoben. Da hierbei die Spruchbänder sich in eigenwilligen, üppigen Schlingungen und flatternden Schleifen um die Bildgestalten winden, so zeigen diese Darstellungen die Doppelrichtung des ausgehenden Mittelalters in sich vereinigt: die Freude am Stoff, die vor Reduzierung der Romane auf ihre nackte Fabel nicht zurückschreckte, und andrerseits die Neigung zum Preziösen, Dekorativen, zum geblümten Stil.

In der Schwierigkeit, die es machen mußte, von diesen zerflatternden Spruchbändern den Text abzulesen, mag ein preziöser Reiz für die Menschen jener Zeit gelegen haben, für Wucht und Wirkung des Textes aber war dies nicht von Vorteil. Wo also der Text mit voller Wucht und vollem Ernst wirken sollte — wie es etwa das Ziel bei der mystischen Populartiteratur war —, mußte eine andere Form gefunden werden. Der Spruchbandtitul wurde aus dem Bilde herausgenommen und mit seiner normalisierten Schrifttafel über oder unter dem Bilde angebracht, er rückte also an die Stelle, die der Programmtitul bisher eingenommen hatte. Diese „versetzten" Spruchbandtituli gewährleisteten für Text und Bild eine klare, eindeutige und in die Augen fallende Wirkung [23]). Zugleich aber gab die Stellung über oder unter dem Bilde die Möglichkeit zur Ausweitung des Textes, die man sich weder in der Monumentalmalerei noch in der handschriftlichen Überlieferung entgehen ließ. Die Entstehung und Entwicklung der Totentänze ist nur als eine Ausprägung und Ausweitung der versetzten Spruchbandtituli zu ver-

[22]) Vgl.: Dt. Bildteppiche d. MA.s, hsg. B. Kurth. 3 Bde. Wien 26.

[23]) Natürlich waren neben der Eindrücklichkeit der Inschrift auch technische Rücksichten maßgebend. So sind auf dem Regensburger Medaillonteppich des 14. Jhs. offensichtlich wegen der Kleinheit der Darstellungen die Spruchbandtituli dieser Minneszenen auf die Randstreifen der Medaillons versetzt, wo bei einem Teil der Szenen noch die alte Art der Programmtituli stehen. (Abb. bei F. d. d. Leyen u. A. Spamer: Die altdt. Wandteppiche im Regensburger Rathause. 1910/12.)

stehen[24]). Ebenso gehen die Revuen der Lebensalter, Narrheiten und Stände, das Bildergedicht von Christus und der minnenden Seele sowie das sogenannte Spiegelbuch[25]) in ihrer Eigenart auf die technischen und inneren Formgegebenheiten des versetzten Spruchbandtituls zurück. Während den eigentlichen Spruchbandtituli enge Grenzen gesetzt waren, ermöglichte der versetzte Spruchbandtitul eine freie Entfaltung der Kräfte, eine Vielfältigkeit der Formen und vor allem ein inniges Ineinanderwirken von Bild und Text. Freilich war dies nur möglich dadurch, daß sich neben Monumentalmalerei und Buch eine neue Form gebildet hatte, die beide an Wirkung in die Breite des Publikums weit übertraf: das illustrierte Einblatt.

3. Kapitel.

Bilderbogen und Bildergedicht.

Wenn dem Bilderbogen ein eigner Abschnitt gewidmet wird, so geschieht dies nicht nur, weil hier die Kontinuität zwischen Mittelalter und Neuzeit durch Nachweis der bisher fast gänzlich unbeachteten mittelalterlichen illustrierten Einblätter deutlich werden soll. Die Verflochtenheit von technischer Bedingtheit und weltanschaulich geleitetem Stilwillen, die wir bereits beobachteten, spielt auch bei der Entstehung und Verbreitung von Literaturwerken ihre Rolle, und es hieße den Sinn geschichtlicher Darstellung verachten, wollte man über technische Voraussetzungen flüchtig hinweggehen, als wären es Nebensachen.

Natürlich konnte der Bilderbogen, soweit er nicht als Kalender, Heiligenbild oder Gebetsbogen in anderer Sphäre heimisch war, niemals seine Zwischenstellung zwischen Bildkunst und Dichtung verleugnen, und wenn auch später beides zusammenfließt, so muß man doch bei der Entstehung

---

[24]) Ich werde diese Gedanken anderenorts ausführlicher behandeln und belegen.

[25]) Vgl. J. Bolte über das Spiegelbuch: Berl. Sitz. Ber. Phil.-hist. Kl. 1932, S. 130 ff., besonders S. 142.

illustrierte Dichtung und poetisch erklärte Bilder unterscheiden. Wie weit man in der mittelhochdeutschen Blütezeit neben mündlicher Weitergabe an eine Verbreitung aktueller Lieder oder Sprüche auf einzelnen Blättern zu rechnen hat, sei dahingestellt. Daß aber seit dem 13. oder 14. Jahrhundert Spruchgedichte in weitem Maße auf illustrierten Einblättern verbreitet wurden, scheint mir trotz der wenigen direkten und indirekten Zeugnisse unabweisbar. Gewiß sind diese Blätter, soweit sie nicht von Liebhabern wiederum in Manuskripte aufnotiert wurden, meist verloren, und es ist ein glücklicher Zufall, wenn sich in Köln ein solches Originalblatt des 14. Jahrhunderts[1]) erhalten hat, das überdies — wie im 15. Jahrhundert die Handschriften aus Diebold Laubers Hagenauer Fabrik[2]) — auf ein anderes ähnliches Erzeugnis verweist. Andere Blätter des 14. Jahrhunderts, von denen wir wissen, müssen durch Neuauflagen weiter überliefert sein, da sonst die Fortführung derselben Bildtypen und Themen durch Dichter des 16. Jahrhunderts nicht verständlich wäre. Die Bilderbogen des Hans Sachs werden in dieser Hinsicht nur eine reichere Fortsetzung ähnlicher spätmittelalterlicher Bilderbogen mit Spruchgedichten sein.

Die offensichtlich auf illustrierten Einblättern verbreiteten Spruchgedichte Reinmars von Zweter[3]) und eines Nachahmers über das Idealbild von Mann und Frau aus Tiergliedmaßen finden be-

---

[1]) Graph. Samml. Köln, Miniaturen d. 14. Jhs. Nr. 109: „Der konig", Papier, Ende 14. Jhs., 32 Verse mit 5 kolor. Vogelbildern, Größe (nach frdl. Auskunft) 287 × 206 mm; von H. G. Koch als „ein Gedichtkonzept des 14. Jhs." beschrieben: P. Br. Beiträge 58 (1934). 265 ff.

[2]) ADB. 18, 22 ff.; R. Kautzsch: D. L. u. s. Werkstatt. Zentralbl. f. Biblwes. 12, 1 ff., 57 ff.

[3]) Gedichte, hsg. G. Roethe. Lpz. 87, Nr. 99/100; 302 a/b; dazu Anm. 293 u. S. 390. Mit 2 anderen Gedichten sind sie in der Bresl. Hs. (Ende 14. Jhs.) in Brun v. Schonebecks „Hohes Lied" als Vers 2550-2696 eingeschoben (vgl. Ausg. v. A. Fischer, Tüb. 92, S. 385 und ders.: Das h. L. d. B. v. Sch. Bresl. 86, S. 11 ff.). Die von Programmtituli und versetzten Spruchbandtituli begleiteten Gedichte verweisen z. T. auch im Text auf Abbildungen, müssen also unbedingt illustriert gewesen sein. Ihr Hineingeraten in das Hohelied erklärt sich meiner

kanntlich ihre unmittelbare Parallele in Ulrich v. Huttens mit Holzschnitt illustriertem „Vir bonus“ [4]); sicherlich hat Hutten einen Bilderbogen mit einem dem Reinmarschen Gedicht sehr ähnlichen Text vor Augen gehabt [5]). Die zugrundeliegende Vorstellung, daß verschiedene von Tieren verkörperte Eigenschaften sich zu einem Idealtypus vereinigen, war auch auf weniger komplizierte Weise anschaulich zu machen. Das erwähnte Kölner Blatt trägt zur Veranschaulichung der guten Eigenschaften eines Königs fünf Vogelbilder, und in verwandter Weise zeigt ein Bilderbogen von 1618 [6]) die Schönheiten eines Pferdes durch die beigefügten Bilder von Tieren an, deren Tugenden das schöne Pferd in sich vereinige. Ein anderes, als illustriertes Einblatt im Spätmittelalter verbreitetes Gedicht über Amor [7]), eine moraltheologische Umbiegung antiker Allegorie, weist engste Verwandtschaft mit einem Holzschnittbogen von 1475 [8]) sowie mit Brants 13. Narrenschiffkapitel und einem auf eine Abbildung bezugnehmenden Sachsschen Gedichte (Werke, hsg. A. v. Keller 4, 307) auf.

Wichtiger als diese Bogen, die durch Illustrierung von Spruchgedichten entstanden, sind die anderen, bei denen das Bild dominiert, während die Texte sich aus erklärenden Tituli entwickelten. Hier war das eigentliche Feld der religiösen oder moralischen Didaxe mit ihrer Tendenz, durch versetzte Spruchbandtituli Bild und Text eindrücklich und lebendig

---

Meinung nur so, daß ein Schreiber die Texte illustrierter Einblätter auf den Rand einer Handschrift notierte, und daß dann ein Abschreiber diese Notizen für einen nachgetragenen Teil des Gedichtes nahm und an dieser Stelle seiner Abschrift einfügte. Für solches Aufnotieren von Bilderbogenversen verweise ich auf die Basler Hss. A. IX. 2. S. 180; 239; A. X. 123. S. 19 (Basl. Hss., hsg. G. Linz. I, 1), wo Verse uns anderweitig bekannter Bilderbogen so aufbewahrt wurden.

[4]) Werke, hsg. E. Böcking. II, 11 ff.; vgl. Wilmans, Zschr. dt. Alt. 20, 251; Roethe, l. c.

[5]) Daß solche umliefen, beweist ein nach einem Bilderbogen in die mnddt. Hannoversche Hs. 669, S. 12 übertragenes Bild und sein mnddt. prosaischer Text, der inhaltlich zwischen Reinmar und Hutten steht (vgl. Borchling: Mittelnddt. Hss. I, 211).

[6]) Hsg. J. Bolte, Zschr. f. Volksk. 17, 432 ff.

[7]) Überliefert mit den erwähnten Reinmarschen Gedichten, vgl. oben Anm. 3.

[8]) Amor carnalis, vgl. M. L. Schreiber: Manuel de la gravure sur bois. Bln. 93. VI, pl. XII.

zu gestalten. Gerade hierbei kam dem Bilderbogen die eigentlich führende Rolle zu, wissen wir doch, daß er als fliegendes Blatt von Hand zu Hand ging und zugleich als Malvorlage für Wandgemälde diente. Schon in Seuses [9]) vita wird ein illustrierter Pergamentbogen mit Sprüchen erwähnt, den Seuse an Elsbeth Stagel sandte, aber auch als Malvorlage für die Wandgemälde seiner Kapelle verwenden ließ. Daß dies nichts Außergewöhnliches war, kann man daraus ersehen, daß sich Bilderbogen, die die Malvorlagen von Giustos Paduaner Fresken (14. Jahrhundert) [10]) und für Tafelgemälde [11]) der Marianischen Theologie bildeten, erhalten haben. Ferner wäre die Verbreitung und Wirkung der Totentänze nicht denkbar, wenn nicht kolorierte Bilderbogen sie von Ort zu Ort getragen hätten. Schon die Beziehungen weit voneinander entfernter Darstellungen zueinander lassen sich nur durch handliche Malvorlagen erklären, und daß hierfür und vielleicht auch als Publikumsware in erster Linie an Bilderbogen zu denken ist, müßte man mir wohl zugeben, auch wenn ich nicht in dem Fragment eines solchen kolorierten Totentanz-Pergamentbogens [12]) ein untrügliches Beweisstück in Händen hielte. Diese Totentanzminiaturbogen sind die unmittelbaren Vorgänger der späteren Totentanz-Holzschnittbogen und Blockbücher. Noch deutlicher können wir einen im 13. oder 14. Jahrhundert entstandenen Bilderbogen über den Weg der „minnenden Seele" zu Christus rekon-

---

[9]) Dt. Schr., hsg. N. Heller. Regb. 26, S. 57; 95; 363 ff.

[10]) Schlosser, Jb. d. kunsthist. Samml. zu Wien 17, 13 ff.

[11]) Zu Stams (1426) und Schleißheim (ca. 1450); vgl. W. Molsdorf: Christl. Symbolik. Lpz. 26. S. 145; der entsprechende Bilderbogen: Schlosser, Jb. 23, 279 ff.

[12]) 1. Hälfte d. 15. Jhs., mit mnddt. Versen unter den Bildern: Berlin St.-B. Ms. germ. fol. 763. W. Seelmann, Nddt. Jb. 6, 126 f. machte zuerst darauf aufmerksam, seine Gründe für eine Datierung Ende 15. Jhs. sind jedoch nicht stichhaltig, und andere inzwischen zutage gekommene mittelalterliche Malvorlagen auf Pergament oder Papier erlauben, auch dies (unvollständig erhaltene) Pergamentblatt nicht mehr mit S. als „Skitze", sondern als Malvorlage anzusehen.

struieren [13]). Die versetzten Spruchbandtituli dieses Bogens wurden von zwei Bearbeitern unabhängig voneinander zu umfangreichen Gedichten erweitert, während die Briefmaler den Bogen in seiner ursprünglichen Gestalt fast unverändert immer wieder neu auflegten, bis endlich Blockdruck und Bilderbogendruck sich seiner bemächtigten.

Die Erfindung des Buchdrucks bildet also durchaus keinen Einschnitt innerhalb der Bilderbogenliteratur, sondern lediglich eine konsequente Weiterführung der bisherigen Entwicklung. Aus dem Briefmaler, der die illustrierten Einblätter der spätmittelalterlichen Handschriftenfabriken hergestellt hatte [14]), wurde um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts der Briefdrucker und Buchdrucker. Während beim Buch der Blockdruck durch gesondertes Drucken von Holzschnitt und Letterntext abgelöst wurde, herrschte er beim Bilderbogen, bis es dem Drucker gelang, bewegliche Lettern und Holzschnitte auf einer Druckplatte zu vereinigen und nun illustrierte Blätter und Bücher mit denkbarster Arbeitsersparnis herzustellen. Nun erst war für den Bilderbogendruck die Möglichkeit zu freier Entfaltung gegeben. Sebastian Brants Narrenschiff, das technisch eine Vereinigung zahlreicher illustrierter Einblätter zu einem Bande darstellt, zeigt augenfällig, welche Bedeutung dem Bilderbogen jetzt beigemessen wurde. Was an Lebendigkeit dadurch verloren ging, daß die versetzten Spruchbandtituli der Brant vorliegenden Narrenbogen [15]) in seinen Händen die Wendung zu reiner Didaxe nahmen, wurde durch die künstlerische Höhe der Illustra-

---

[13]) Meine Untersuchung der Filiation der Handschriften und Bilderbogen der Minnenden Seele werde ich an anderer Stelle publizieren.

[14]) R. Kautzsch: Einleit. Erörterungen z. Gesch. d. dt. Hss.-Illustr. d. spät. MA. Straßb. 94.

[15]) Die 8 Schalkheiten. xylogr. Produkt d. 15. Jhs., hsg. F. A. Butsch. Augsb. 73; Narrenkönigblatt ist vorauszusetzen für die Anz. f. Kunde dt. Vorzeit NF. 6, 413 ff. abgebildete Schüssel; Narrenblatt, vgl. F. Zarncke: Zur Vorgesch. d. Narrenschiffes. Serapeum 1868, S. 49 ff. u. (Fortsetzung) Lpz. O. Weigel 1871; vgl. auch J. Bolte, Wickrams Werke. Tüb. 03. V, S. LXXXVI.

tionen[16]) wettgemacht. Darin zeigt sich das Werden einer neuen Zeit. Denn die buchmäßige Zusammenfassung der Einblätter im Narrenschiff ist ähnlich wie die Ausweitung der Bilderbogen von der „minnenden Seele" zu Gedichten und Büchern nur ein Ergebnis der spätmittelalterlichen Tendenz zu Stoffhäufung und Stoffaufschwellung. Wenn aber im ausgehenden Mittelalter der Ton auf dem Inhalt des Bildes oder Textes gelegen hatte, so beginnt sich jetzt durch die Renaissance der Kunst und die künstlerische Vervollkommnung des Holzschnittes das Schwergewicht nach der Seite des Bildes und seiner künstlerischen Durchbildung zu verschieben.

Inmitten dieser Wandlung der Zeit steht die Gestalt Dürers, den die Romantik sehr zu Unrecht zu einem romantischen Maler modernen Gepräges machte. Dürer war durchaus Geschäftsmann und hat als eifriger Verleger[17]) sich auch die gängige Flugblatt- und Bilderbogenliteratur nicht entgehen lassen. Die Flugblätter mit dem Rhinozeros (1515) und den Schutzheiligen (1517, letzteres mit Versen von Johann Stabius) sind typische Tagesprodukte, drei andere Bilderbogen von 1510[18]) zeigen ihn als Holzschneider, christlich-didaktischen Dichter und Verleger in einer Person. Dagegen brachte er die Einzelblätter seiner Holzschnittfolgen und seine Kupferstiche ohne Text auf den Markt, da diese Blätter als durchgearbeitete Kunstwerke in dieser kunstfrohen Zeit auch ohne Text Freunde und Käufer finden konnten.

Die Befreiung der Graphik von der unbedingten Vormundschaft der Texte, wie sie sich im 16. Jahrhundert anbahnte, war ein augenfälliger Bruch mit dem christlich-mittel-

---

[16]) In den Motti erstand der alte Programmtitul in neuzeitlicher Gestalt, da diese Motti für den Illustrator das Programm zur Illustration gaben und zugleich die anschauliche Bildersprache der Holzschnitte zu erklären haben. (Die Nachweise hierfür würden an dieser Stelle zu weit führen; ich betone nur ausdrücklich, daß M. Wolters: Holzschnitt u. Text bei Brant. Diss. Straßb. 17. in dieser Hinsicht völlig unbrauchbar ist.) Die Frage der Beteiligung Dürers an der Illustration ist bisher weder positiv noch negativ entschieden. Von den zahlreichen Arbeiten hierüber nenne ich nur die neueste mir bekannte: H. Koegler, Gutenberg-Jahrb. 1926, S. 117 ff.

[17]) Vgl. M. v. Boehn: D. als Buch- u. Kunsthändler. Münch. 14.

[18]) Die Texte bei F. Fuhse-K. Lange: D.s schriftl. Nachlaß. Halle 93. S. 87 ff.

alterlichen Prinzip. Für die mehr und mehr der moraltheologischen Verbrämung entkleidete, säkularisierte Didaktik erwuchs aus dieser neuen Konstellation eine neue Methode. Unter Umkehrung des bisherigen Verhältnisses ist es jetzt wieder wie in der griechischen Epigrammatik die Dichtung, die aus der bildenden Kunst Anregungen schöpft und nachschaffend Kunstwerke in Worte umzusetzen sucht. Ein erstes bedeutsames Dokument für diese Wandlung gab Murner in seiner Narrenbeschwörung, wo er die Narrenschiffholzschnitte mit neuem Text versah und dabei individuelle Züge witzig umdeutete. Deutlicher wird der Anbruch einer neuen Zeit bei Holbeins neuer Fassung des alten Totentanzgedankens. Diese Bilder standen nunmehr als objektive Werte fest, um deren Deutung sich seit 1538[19]) und bis ins 20. Jahrhundert die Dichter bemühten.

Auch für die Bilderbogenliteratur trat neben der Illustration von Gedichten und Tagesmeldungen jetzt vorwiegend die Tatsache hervor, daß das Bild sich seinen dichterischen Interpreten suchte, und dies um so mehr, als die Verleger meist selbst ausübende Künstler waren, also ein doppeltes Interesse daran hatten, ihren Werken durch poetische Texte zur Popularität zu verhelfen. Wenn aber darüber hinaus jetzt oft Gedichte, ohne direkt zur Verbreitung auf Bilderbogen bestimmt zu sein, bildliche Darstellungen zum Ausgangspunkt nehmen, so dokumentiert sich darin am augenfälligsten der Kreislauf des Geschehens. Eine vom Hauch der Antike berührte, kunstfreudige Zeit ließ aus Eigenem eine Bilderdichtung entstehen, die wohl aus anderen Voraussetzungen entsprang, aber doch entfernt der griechischen Bildepigrammatik zu vergleichen ist.

Den Historiker wird es nicht befremden, vereinzelt Erscheinungen vorweggenommen zu sehen, die in ihrer Gesamtheit einer späteren Zeit angehören. So hat Reinmar v. Zweter in der Tat seinen 246. Spruch an ein Bild angelehnt, denn er

---

[19]) Französisch durch Gilles Carozet in Lyon; lateinisch 1542. 1555; deutsch 1544; 1558 mit Versen von Caspar Scheit, die bei aller moralistischen Didaktik eine enge Beziehung zwischen Bild und Text erstreben.

beginnt ihn » ich sach gemâlt an einer want die allerschoensten frouwen «. Klingt das nicht genau wie ein Sachssches » Einstmals sah ich an einer want ein biltwerk, das ich nicht verstand «? In der kunstfrohen Zeit des Hans Sachs hat solch ein Anknüpfen der Dichtung an die Kunst nichts Befremdendes, für das Mittelalter mit seinem Primat des Wortes steht ein mehr als metaphorisches Hinübergreifen in die Welt der schönen Formen fast isoliert da. Nur eine genauere Betrachtung des Reinmarschen Spruches und zweier verwandter Sprüche des Marners [20]) ergibt, daß es sich um allgemein verbreitete Symbolformen des mittelalterlichen Menschen handelt, nicht um individuelle Kunstwerke, auf die diese Spruchdichter sich bezögen. Bei einem Vergleich heben sich diese Spruchgedichte in ihrer mittelalterlichen, typischen Haltung sehr wesentlich ab von der individuellen Art neuzeitlicher Bildergedichte, etwa dem »Waltzend Glück« [21]) des Sachs, das an eine Darstellung des gleichen Themas anknüpft wie Reinmars Spruch.

Reinmar spricht von einer das Glücksrad drehenden Fortuna, einer der allergeläufigsten Vorstellungen des Mittelalters [22]), sowohl in der Dichtung wie in der bildenden Kunst. Sie wanderte in den Holzschnitt hinüber, in Huttens Epigramme und begegnet noch 1736 als Wandgemälde. Die bildende Kunst konnte den Gedanken, daß Fortuna den Menschen zu den höchsten Ehren aufsteigen läßt, um ihn dann um so tiefer hinabzustürzen, nicht anders vorstellen als durch ein örtliches Nebeneinander des zeitlichen Nacheinander: vier Personen, die eine aufsteigend ans Rad geklammert, die andere als König obenauf, eine weitere absteigend mit fallender Krone, eine letzte abstürzend. Gemeint ist natürlich ein und derselbe Mensch in den verschiedenen Zeitpunkten seines Lebens, die er durch die beigefügten Worte regnabo, regno, regnavi, sum sine regno anzudeuten pflegt. Die bildliche Darstellung verführte jedoch die Dichter dazu, von den vier Personen des Glücksrades zu sprechen. Andrerseits vergaßen sie nie zu betonen, wie geschwind das Rad von Fortuna umgetrieben werde, und dies um so mehr, als man tatsächlich stetig

---

[20]) HMS. II, 246 ab.

[21]) 1534; Keller 4, 157.

[22]) W. Wackernagel: Kl. Schr. Lpz. 72. I, 241 ff.; K. Weinhold, Phil.-hist. Abhandl. d. Pr. Akad. d. Wiss. Bln. 92.

rotierende Glücksräder konstruierte und zur Warnung vor Übermut im Glück aufstellte [23]). Beides, das schnelle Rotieren des Glücksrades und das starre Nebeneinander der vier Gestalten, bildet den Hauptinhalt des Reinmarschen Spruches. Nicht also ein individuelles Bilderlebnis liegt zugrunde, sondern ganz gängige, geprägte Vorstellungen. Nur die Einleitung »ich sach gemâlt an einer want« ist individueller, vielleicht eine literarische Finesse. Zeigt doch das verwandte Marnersche Gedicht „Ein tier so vremdz ich nie gesach . . . gemâlt an einer wende vlach", das auf der geläufigen Darstellung der den Tetramorphen reitenden Ekklesia fußt, daß der Eingang gewiß nicht individuell gemeint ist, sondern eine Art Rätseleingang vorstellt; das Marnersche Gegenstück über die Synagoge »Die maler malent an ein wand ein bild als ich iu sage« betont von vornherein, daß es sich um geläufige Bildtypen handelt, die in Art beliebter Rätselfragen behandelt werden.

Hält man das Sachssche „Waltzend Glück" dagegen, so zeigt sich gegenüber den typischen Zügen bei Reinmar und dem Marner trotz der phantasievollen Traumeinkleidung das Eingehen auf eine ganz bestimmte Darstellung. Wenn man bisher an der Existenz einer solchen Darstellung zweifelte, so nur, weil man sie nicht ermitteln konnte und an eine derartige Häufung der verschiedenartigsten Motive und Attribute nicht glaubte (Fortuna auf der Kugel mit Augenbinde und im Mund einen Zaum, dessen Zügel Gottes Hand hält, dreht, eine Uhr auf dem Kopfe, das Glücksrad). Auch ich kann das direkte Vorbild nicht nachweisen, jedoch sehr nahekommende Bilder, die auf eine gemeinsame Quelle hinweisen. Ein Madrider Kupferstich (ca. 1450) [24]) zeigt ähnlich Sachs' Beschreibung, wie Fortuna mit dem Zaumzeug im Mund, dessen Zügel Gott hält, und mit der Uhr auf dem Kopfe das Rad dreht. Mit dem Zaumzeug und der Uhr übernimmt diese Fortuna die Attribute der Temperantia [25]) mit der neuen sinnfälligen Bedeutung, daß das scheinbar sinnlos waltende Glück nach einem strengen Gesetz und von Gott

---

[23]) Wirnt v. Gravenbergs Wigalois 1036 ff.; ferner Bericht des Erzbischofs Balderich v. Dol über Fécamp ca. 1100, abgedr. A. du Monstier: Neustria pia. Rouen 1613; vgl. Ch. de Beurepaire, Bibl. de l'école des chartes 20, 164.

[24]) M. Lehrs: Gesch. u. krit. Katalog d. Kupferstiche. Wien 21. Textbd. IV, 128 f.

[25]) Der Zügel entstammt der Nemesis, vgl. das oben S. 14 zitierte griechische Bildepigramm. Temperantia hält ihn meist in der Hand; im Munde und mit einer Uhr auf dem Kopfe jedoch in französischer Miniatur. E. Mâle: L'art religieux de la fin du moyen-âge. Paris 22, Abb. 168.

geleitet das Schicksalsrad wende. Noch fehlt diesem Kupferstich die Augenbinde zur Bezeichnung der Blindheit, wie sie von der Synagogengestalt im 13. Jahrhundert auf den Tod und im 15. Jahrhundert auf Fortuna überging. Das Berliner Manuskript des Zimmerschen Totentanzes (1550)[26] zeigt nun die gleiche Darstellung wie der Kupferstich, nur ergänzt durch die Augenbinde Fortunas. Zwischen dem Kupferstich und dieser Miniatur haben wir also die Quelle für Sachs' Vorbild anzusetzen, während letzteres der spätmittelalterlichen Allegorik noch das Renaissance-Attribut der Fortuna, die Kugel, beifügte, die auch Weiditz bei seiner Illustration des Huttenschen Epigramms „De fortuna Venetorum" der üblichen Glücksraddarstellung beifügte. Das liebevolle Schildern dieser komplizierten allegorischen Darstellung in allen Einzelheiten hebt das Sachssche Gedicht recht wesentlich von Reinmars Spruch ab und verdeutlicht den Abstand des 16. Jahrhunderts vom typisierenden Mittelalter.

Hans Sachs kann uns in seiner bilderfrohen Produktion als ein typischer Repräsentant seiner Zeit, der Zeit der deutschen Renaissance, gelten. Gewiß ist die bildliche Anregung für seinen Stoffhunger nur eine Quelle unter vielen anderen[27], aber sie ist keine unwesentliche Quelle. Jedoch nicht alle seine Bilderbogengedichte zählen hier mit, da eine ganze Gruppe von ihnen aus literarischen Quellen schöpfen und erst später illustriert wurden — die Methode der mittelalterlichen Spruchgedicht-Bilderbogen! Eine andere Gruppe verdankt ihr Dasein dem Auftrag des Verlegers oder des Holzschneiders, zu einer vorliegenden Darstellung einen erklärenden Text zu verfassen. Hierbei hielt sich Sachs nie streng an seine bildliche Vorlage, sondern spricht allgemeiner und überläßt es dem Beschauer, die Einzelheiten des Bildes auszuschöpfen. Anders liegen die Dinge, wenn der Dichter wirklich vom Bilde gepackt wurde und nun nicht mehr als handwerksmäßiger Interpret, sondern voll Lust am Fabulieren seine Verse verfaßte. Hier hält er sich eng, wenn auch nicht sklavisch, an seine bildliche Quelle, und oft verweist er im Text ausdrücklich auf sie oder auf den beigefügten Nachschnitt. Hier ist es auch,

---

[26]) Bln. Kupferstichkab. Ms. 78. A. 19. fol. 57 v.

[27]) Vgl. H. Henze: Die Allegorie bei H. S. Halle 11 (Hermäa 11); H. Röttinger: Die Bilderbogen d. H. S. Straßb. 27.

wo im Rahmen seiner breiten Didaktik am ehesten etwas von der Doppelgesichtigkeit des Bildgedichtes aufdämmert.

An sich müssen wir uns darüber klar sein, daß sowohl die gattungsmäßige Herkunft wie die kleinbürgerliche Sphäre das Bilderbogengedicht in die bürgerliche, handfeste Didaktik einspannten und nicht zu zweckfreiem Formenspiel in Art des griechischen Epigramms kommen ließen. Wenn die griechische Epigrammatik in dem geistreichen Variieren der Vorgänger ein Spiel der Gelehrten mit der sich entleerenden Form aufwies, so sehen wir in der Bilderbogenliteratur — und auch Sachs wird darin keine Ausnahme machen — ein Variieren und Neugestalten der alten Texte, um dieselben Blätter als neue Ware auf den Markt bringen zu können. Wie sehr sich buchhändlerische Spekulation und Freude an Ausdeutung des Bildlichen miteinander vermengen, zeigen zwei fliegende Blätter Caspar Scheits. Das eine ist die Bearbeitung einer lateinischen Scherzrede als Bilderbogen für die Studenten, während das andere, „Die volle Brüderschaft", ganz offensichtlich die Holzschnitte des ersten Blattes als Quelle und Anregung zu seiner lustigen, volkstümlich-didaktischen Revue benutzte[28]). Auch Scheits Schüler Johannes Fischart verschmähte es nicht, in die Sphäre der Bilderbogen, die er im Gargantua so oft zitiert, selbst hinunterzusteigen[29]). Hatte

[28]) Das Blatt „De generibus ebriosorum" rückt zwei Holzschnitte zusammen, deren rechter (wie der Titelholzschnitt der lateinischen Scherzrede) im Anschluß an einen Holzschnitt des H. Weiditz in Leonhard Schertlins „Künstlich Trinken". Straßb. 1538, eine Tafel mit zechenden und streitenden Tieren zeigt, während der linke unorganisch angesetzte Holzschnitt den nackt rittlings auf einem Weinfaß sitzenden Bacchus aus Schertlins Buch ziemlich getreu kopiert, der auch Sachs für seine „Insel Bacchi" vorgeschwebt haben dürfte. Diese äußerliche Kombinierung der nicht zusammenpassenden Holzschnitte reizten Scheit dazu, in seiner „Vollen Bruderschaft" (der beide wieder beigegeben sind) beide innerlich zu einer Szene zu verbinden: Bacchus fordert die Tiere zur Selbstvorstellung auf und schließt wiederum diese Revue. (Vgl. Ph. Strauch, Vjschr. f. Litgesch. 1, 64 ff.; L. Baer, Frankfurt. Bücherfreund 9, 174 f.)

[29]) C. Wendeler, Arch. f. Litgesch. 7, 305 ff.; 12, 485 ff.; A. Englert, Zschr. f. Volksk. 15, 399 ff.

Scheit in grobianischer Didaktik, aber mit zurückhaltender Ironie, vor der Trunkenheit warnen wollen, so verstärkt sich in Fischarts Bildergedichten die Polemik. Das Gedicht etwa, das er dem schon vorher verbreiteten Holzschnitt der „Grille krottestisch Mül" beifügte, nimmt auf die bildliche Darstellung kaum Bezug, sondern setzt die bildliche Pfaffensatire in eine flammende Anklage gegen die Pfaffen um. Natürlich stehen neben solchen polemischen Bogen andere wie die „Runckel- und Rockenstube", wo Fischart Sebald Behams bekannten genrehaften Holzschnitt durch eine Unzahl versetzter Spruchbandtituli in lebendige Dramatik zu verwandeln sucht. Daß wir dem Sittenprediger Moscherosch [30]) in der Reihe der Bilderbogendichter begegnen, paßt durchaus in das Bild des Autors der „Gesichte Philanders". Besonders in den 30 Versen zu dem Stich „Der Tod des reichen Schlemmers" von Aubry wird die barocke Steigerung deutlich, die die Didaktik des 16. Jahrhunderts jetzt erfuhr. Statt Sachlichkeit oder direkter Didaktik haben wir hier wieder ein unmittelbares Miterleben der bildlichen Szene wie beim teichoskopischen griechischen Epigramm, nur mit moralistischem Unterton, der endlich nach eindrucksvoller Steigerung zu direkter Anklage gegen „die verdammten Gastereien" durchbricht. Diese moralistische Vehemenz dürfen wir bei den pegnesischen Schäfern Birken und Klaj [31]) nicht erwarten. Bei ihnen handelt es sich hauptsächlich um Bilderbogen anläßlich Festlichkeiten, also um buchhändlerische Tagesware, während ihr Verleger Paulus Fürst [32]), einer der eifrigsten Bilderbogenfabrikanten der Zeit, als Glied der Nürnberger Meistersingerschule einem Teil seiner mehr erzählenden Bilderbogen wohl selbst die biederen Reime zugefügt haben wird.

---

[30]) J. Bolte, Jb. f. Gesch. Els.-Lothr. 13, 151 ff.; 21, 159 ff.; E. Schmidt, Zschr. dt. Alt. 23, 79 ff.; Berlin St.-B. Einblatt Ya 3432.

[31]) z. B. Berlin St. B. Flugblattsamml. Ya 8118 m, 8321 m, 8324 kl; ferner Hampe (vgl. Anm. 32) S. 45; J. Bolte, Zschr. f. Volksk. 20, 197 ff.

[32]) Th. Hampe: P. Fürst u. s. Kunstverlag. Mitteil. aus d. Germ. Nat. Mus. Nürnb. 14; J. Bolte, Zschr. f. Volksk. 20, 195 ff.

Diese Namen sind nur einige wenige, die aus der sehr ausgedehnten Bilderbogenliteratur herausgegriffen wurden. Als echte Volksware liefen viele Bogen anonym, und wie wenig mag uns überhaupt von diesen fliegenden Blättern erhalten sein! Aber gerade weil sie in einer literarischen Tiefenschicht lebten und ein ungewöhnlich breites Publikum hatten, führten sie ein selten zähes Leben. Dieselben Bildtypen und Themen, die im 16. und 17. Jahrhundert ihre Prägung erhielten, finden wir noch im 19. Jahrhundert lebendig und in gleicher Weise weitergetragen. Selbst in fremde Sprachen, ins Englische, Französische, Slavische drangen unsere deutschen Bilderbogen weiter, und noch nicht zu übersehen ist die Wirkung, die diese leichte Ware auf die Dichtung und besonders auf die der volksmäßigen Didaxe entstammende Literatur geübt hat[33]).

Die Ausbreitung der Bilderbogenliteratur, die in motivgeschichtlicher, kulturhistorischer und popularliterarischer Hinsicht aufschlußreich ist, interessiert uns hier weniger als die Grundhaltung dieser Produkte als „Gemälpoesie". Von dieser Seite aus betrachtet ordnet sich die verwirrende Fülle des Materials[34]) mit seinem schier unentwirrbaren Durcheinander von Druck, Neudruck, Nachdruck, Nachdichtung und Neudichtung zu einigen, klar abhebbaren Gruppen je nach der

---

[33]) Daß Fischart in Gargantua und Flöhhatz die Bilderbogen der Zeit zitiert, wurde erwähnt. Auch Grimmelshausen zitiert im Ewigwährenden Kalender ein Exemplar des Bogens von der „Verkehrten Welt", der ihn (wie Weise zu seiner Schulkomödie) zu seiner gleichnamigen Schrift anregte. Aber auch anderwärts, z. B. bei dem Baum vom Kriegsleben Simpl. I. 15 ff. scheint G. aus dieser Sphäre zu schöpfen. Ein Bilderbogen von P. Fürst regte Ignatius Franziscus v. Clausen zu seiner Icherzählung „Der politischen Jungfern Narrenseil" 1689 an, die im Ton von Grimmelshausens Vogelnest geschrieben ist. Noch in jüngerer Zeit haben Bilderbogen Sailers Drama und Aurbachers Volksbuch von den 7 Schwaben sowie die Alexandrinerposse von der Altweibermühle hervorgerufen (vgl. J. Bolte. Zschr. f. Volksk. 15, 160; 19, 57; 4, 433 ff.; Herr. Arch. 102, 241 ff.).

[34]) Materialpublikationen (außer bereits Zitiertem): J. Bolte, Zschr. f. Volksk. 17, 425 ff. (daselbst Boltes frühere Publikationen zitiert); 19, 51 ff.; 20, 182 ff.; J. Scheible, Kloster Bd. 13; P. Roth: Die Neuen Zeitungen i. Dschld. i. 15./16. Jh. Lpz. 14; H. Schotten-

Haltung des Textes zum Bilde. Zunächst haben wir die Haltung des versetzten Spruchbandtituls: das Rollengedicht, das aus der Psychologie des Dargestellten spricht, wobei die Figur des Bildes nur den Schauspieler abgibt und das Bild somit nur eine anschauliche Plakatform für den gedanklichen Inhalt ist. Handelt es sich um mehrere Bildpersonen, so lockert sich diese starre Haltung, und bisweilen, aber selten genug, wird die Haltung des Spruchbandtituls dann durchbrochen zugunsten einer Psychologie der Handlung. Der Didaktiker gerade wird aber nicht nach dieser Seite der dramatisch-realistischen Auflockerung tendieren, da diese Auflockerung der didaktischen Tradition widerspricht. Der Didaktiker wird viel eher geneigt sein, die Haltung des Rollengedichtes mehr nach der normativen Seite zu verschieben und die Bildperson mehr und mehr zum Sprachrohr des Dichters und seiner Stellungnahme werden zu lassen, eine Erscheinung, die schon an Brants Narrenschiff zu beobachten war und gerade dadurch sich als eine immanente Vereinfachungsmöglichkeit erweist. In allen diesen erwähnten Fällen spricht der Dichter durch die Bildfigur direkt oder indirekt seine Lehren aus und gibt dadurch dem Inhalt einen anschaulichen Sprecher, er verzichtet aber auf bildliche Wirkung. Eine ganz andere Haltung ist es, wenn der Dichter sich als Interpret neben das Bild stellt, um es zu erklären und seine Ermahnungen daran zu knüpfen. Hier handelt es sich um eine, den neuen Verhältnissen angepaßte Ausweitung des erbaulichen Programmtituls. Bei äußerster Zurückhaltung des Dichters kann daraus eine kurze, rein objektive Konstatierung des Tatbestandes werden, oft nur in einem nüchternen Merkvers wie z. B. bei den Bilderbogen der „Verkehrten Welt"; die Form wird auf ein Minimum reduziert wie bei der Randform des Programmtituls in den Bilderhandschriften des ausgehenden Mittelalters. Eine dritte Gruppe von Bildgedichten endlich erzählt behaglich die im Bilde dargestellte Szene, wobei eine moralische Schluß-

loher: Flugblatt u. Zeitung. Bln. 22; H. Fehr: Massenkunst i. 16. Jh. Bln. 24; P. L. Duchartre-R. Saulnier: L'imagerie populaire. Paris 25; Flugblätter des S. Brant. Hsg. F. Schultz. Straßb. 15.

wendung oft nur eine Rechtfertigung des Erzählers vor sich selbst oder ein Zugeständnis an die didaktische Tradition der Gattung ist. Die Grenzen zur Schwankdichtung sind dabei fließend, formal aber handelt es sich um eine Fortsetzung des erzählenden Titulus. Eine Variation dessen bedeutet es nur, wenn bisweilen die aus der Visionsliteratur stammende literarische Form der Traum- oder Spaziergang-Einkleidung gewählt wird. Natürlich ist die Visionseinkleidung keineswegs an das erzählende Bildergedicht gebunden, sondern findet sich ebenso bei den allegorischen Bildergedichten, die sich über die mittelalterlichen allegorischen Bilderbogen, über die Gesta Romanorum, Fulgentius metaphoralis und Porphyrius hinweg mit der spätantiken Allegorese und dem allegorischen griechischen Bildepigramm berühren.

Die Betrachtung der Grundhaltung der Bildergedichte zeigt deutlich, daß die Typen der mittelalterlichen Tituli und des allegorisierenden griechischen Epigramms sich in den Bilderbogen in ihrer Eigenart erhielten oder organisch fortentwickelt wurden. Der Unterschied zum Mittelalter aber liegt augenfällig darin, daß mit der weltanschaulichen und kunsttechnischen Renaissance die Priorität der Dichtung erschüttert wird und das Schwergewicht sich zugunsten solcher Bildergedichte verlagert, die eine bildliche Darstellung, d. h. die Ausprägung eines Stoffes in bildkünstlerische individuelle Form, nachträglich dichterisch auswerten. Fragen wir nach den Motiven zu solcher interpretatorischer Dichtung, so wird man nicht nur Freude an Didaktik und Stoff nennen dürfen. Zum mindesten war Verständnis dafür da, daß der bildende Künstler manches eindringlicher, leichter und künstlerischer sagen könne, und daß der Didaktiker gut tue, sich dessen zu bedienen, um mit seinen Versen nur die Sprache des Bildes zu unterstreichen. Latent aber ist sicherlich oft genug jenes Gefühl vorhanden gewesen, das als psychologische Grundlage des Bildgedichts gekennzeichnet wurde, das Gefühl, daß in dieser hoch entwickelten Graphik objektive Werte lagen, die es in der eignen Kunstsprache nachzuschaffen und sich zu eigen zu machen gelte. Diese latente Freude an der künstlerischen

Form nähert die Bildergedichte der griechischen Epigrammatik, aber außer allen anderen Unterschieden sind es vor allem Popularität und Breite des Publikums, die beide Erscheinungen voneinander trennen.

4. Kapitel.

Das Renaissancebilderbuch und seine Epigrammatik.

Die junge Graphik und besonders die Holzschneidekunst war an den illustrativen Aufgaben des jungen Buchdrucks so gewachsen und geschult, daß sie nicht nur in der Bilderbogenliteratur, sondern auch in der Sphäre des Buches den Anspruch auf Eigenwertung erheben konnte und erhob. Damit war die Stunde des Bilderbuches gekommen, des Bilderbuches nicht für die Unmündigen, sondern für die Erwachsenen und besonders für die Freunde der Kunst. Alte Gewohnheit und das Bedürfnis nach sachgemäßer Interpretation trieb jedoch alsbald die Künstler oder ihre Verleger dazu, für diese Bilderbücher ebenso wie für die Bilderbogen einen dichterischen Interpreten zu suchen. Während die Bilderbogen aber auf eine volkstümliche Sphäre eingestellt waren, muß das Buch als Gattung eine schulmäßig-wissenschaftliche Einstellung gefördert haben. So wurde das Bilderbuch der Renaissance gewissermaßen eine Domäne der humanistischen Oberschicht. Zum Beruf des Gelehrten gehörte als ein Teil der Rhetorik auch die Kunst des Verses, aber selbstverständlich unterzog sich ein Humanist solcher Bilderbuchverse [1]) nur mit äußerster Reserve und geistigem Dünkel. Bezeichnenderweise fällt in

[1]) Das verlagstechnische Zustandekommen des Bilderbuches erhellt ein Brief Luthers an Spalatin (7. 3. 1522): „has effigies iussit Lucas Cranach a me subscribi et ad te mitti, tu eas curabis" (M. Rade, in: Ges. Stud. für A. Springer, Lpz. 85, S. 112). Die Gelehrten gaben also eventuell den Auftrag an Freunde weiter, wie auch Rebenstock betont, Feyerabend habe ihn durch Konrad Weiß um Bilderbuchverse bitten lassen. Fischart wurde von seinem Schwager, dem Verleger Jobin, der am Druck selbst beteiligt war, als Dichter für das Bilderbuch des Basler Verlegers Gwarin gewonnen.

diesem Zusammenhang zuerst das Wort von den poetischen Nebenstunden [2]), das bis ins 18. Jahrhundert hinein die Dichtung als einen Zeitvertreib für Mußestunden kennzeichnete.

Es ging diesen Gelehrten bei den Bilderbuchversen also nicht um eine sich eng an die Bilder anschließende, interpretatorische, dichterische Leistung, nein, sie wollten als Fachleute in aller Kürze den zugrundeliegenden Inhalt wiedergeben [3]). Mag das zunächst nicht als großer Unterschied erscheinen, faktisch war es doch sehr wesentlich, ob ein Bild als individuelle künstlerische Leistung in seiner Eigenart interpretiert wird oder ob von vornherein nur an eine geeignete Versifizierung des behandelten Themas gedacht ist. Freilich, bei einem polemischen Werk wie Cranachs Passional Christi et Antichristi (1521), zu dem Melanchthon und Schwertfeger Bibelzitate als Unterschriften beifügten [1]), war solche Hervorkehrung des Inhalts selbstverständlich, und es blieb der Flugblattliteratur überlassen, die Cranachschen Bilder durch deutsche Reime zu popularisieren. Aber wenn der Benediktinermönch Schwalber Dürers Großer und Kleiner Passion und seinem Marienleben (1511), deren Blätter einzeln ohne Text ihren Weg fanden, für die Buchausgabe inhaltsbestimmte lateinische Gedichte beifügte, so zeigt das, wie der humanistische Dünkel die fruchtbaren Ansätze der eigentlichen deutschen Renaissance zu ersticken begann. Auch der Titel, den künftig diese Bilderbücher oft erhielten, Eikones oder Ikones, wurde der Antike entlehnt.

Caspar Scheit ist wohl der einzige, der trotz seiner Beziehung zum Humanismus in seinen deutschen Reimen auf Eigenheiten der ihm vorliegenden biblischen Holzschnitte [4])

---

[2]) „Horis succisivis inter labores mihi incumbentes opusculo huic per aliquot dies intentus fui . . .“ (Lonicer: Icones Livianae 1573).

[3]) Vgl. Lonicer: „. . . ut historiarum, quae Iconibus istis expressae essent, argumentum brevibus versibus comprehenderem, ut iis abditis ipsae effigies lectori et gratiores et planiores essent.“ Ganz Ähnliches bringen die Vorreden Scheits, Fischarts, Rebenstocks (s. u.).

[4]) Wol gerissen und geschnidten Figuren aus der Bibel. H. Tornesius, Lyon 1554.

einzugehen suchte. Freilich konnte auch er sich nicht der Tradition der Bilderbuchverse entziehen; die Nötigung zur Kürze läßt seine Verse zu ästhetisch belanglosen Inhaltsangaben der entsprechenden Bibelkapitel und zu schmuckloser Aufzählung von Fakten werden, und nicht anders erging es seinem Schüler Fischart bei Tobias Stimmers biblischen Holzschnitten [5]) und dem Eschenheimer Pfarrer Rebenstock bei Jost Ammans „biblischen Figuren" [6]). Als Feyerabend Virgil Solis' Holzschnitte zur Lutherbibel zu einem Bilderbuch [7]) angeblich für leseunkundige Laien zusammenfaßte, mußten sogar lateinische Distichen den deutschen Bibeltext ersetzen; freilich wurden außerdem deutsche Reime beigefügt, aber soweit hierbei nicht Scheits Bilderreime übernommen wurden, obwohl sie teilweise für Solis' Holzschnitte gar nicht paßten, handelt es sich um Übersetzung der lateinischen Distichen, die nur die gänzliche Unfähigkeit des humanistischen ungenannten Autors erweist, mit der deutschen Sprache umzugehen. Sind doch manche dieser deutschen Reime nur mit Hilfe des lateinischen Textes zu verstehen. Man wagte es also, den ungeübten Lesern statt Luthers volkstümlichem Text sehr gedrängte lateinische Distichen und unverständliche oder schlechte deutsche Reime als Erklärung der schönen Holzschnitte zu bieten. In gleicher Weise, wie hier der Bibeltext, wurde auch der deutsche Katechismus in solch ein neulateinisches Bilderbuch verarbeitet. Diesen „Icones Catecheseos" [8]) fügte Hieronymus Tyrigeta die lateinische Übersetzung der Katechismusstücke und die Erklärung der Holzschnitte in lateinischen Distichen, oder wie er sich ausdrückt: „carmine elegiaco" bei. Bei einer Publikation wie der von Jost Ammans „Icones Livianae" [9]) war eine Inhaltsangabe, wie sie Philipp

[5]) Neue künstliche Figuren gründlich von T. Stimmer gerissen. Th. Gwarin, Bas. 1576.

[6]) Neuwe bibl. Figuren durch J. Amman von Zürich. Feyerabend, Frankf. 1571.

[7]) Bibl. Figuren ... gerissen durch V. Solis. Feyerabend, Frkf. 1560.

[8]) Wittenberg 1569.

[9]) Feyerabend, Frkf. 1573.

Lonicer in lateinischen Distichen lieferte, sicher durchaus notwendig, und in diesem Fall war wirklich ein Gelehrter am Platze, der seinen Livius gründlich kannte und die sorgfältigen Holzschnitte in aller Kürze erläutern konnte.

Zusammenfassend kann man sagen, daß diese Bilderbücher alle einen unvolkstümlich-schulmäßigen oder gelehrten Anstrich bekamen. Wenn sie gleichzeitig als Musterbücher für Maler empfohlen wurden, so wird ihnen damit die Rolle zugewiesen, die im Mittelalter die Bilderbogen als Malvorlagen gespielt haben müssen. Tatsächlich mögen sie dieser Aufgabe auch gedient haben, besitzen wir doch Schweizer Glasgemälde des 16. und 17. Jahrhunderts [10]), deren Darstellungen von deutschen Reimen oder Alexandrinern im erzählenden Stil der Bilderbuchreime begleitet sind [11]). Dieser Tatbestand erinnert daran, daß es sich nicht eigentlich um eine von den Humanisten neugeschaffene Form handelt, sondern im Gegenteil um eine Erstarrung des erzählenden Titulus, der in der volkstümlichen Bilderbogenproduktion inzwischen längst eine Weiterbildung erfahren hatte. Die Humanisten hatten mit ihren Ikones-Versen das dichterische Erbe der mittelalterlichen gelehrten Tituldichter angetreten, aber als eine tote und deshalb wenig eindrucksvoll geübte Standespflicht. Anders sieht es aus, wenn wirklich einmal religiös-didaktischer Impuls solche Ikones zu Andachtsgemälden stempelte. Ich denke dabei nicht an Harsdörffers gleichnamige Erzeugnisse, die nur von der Emblematik aus zu verstehen sind, vielmehr an eine Publikation seines Freundes Johann Klaj [12]). Seine Absicht war, die ihm von seinem Verleger Paulus Fürst vorgelegten neutestamentlichen Kupfer für Kinder zu erklären und ethisch-religiös auszuwerten.

Neben den Historien-Ikones, die im großen

---

[10]) J. R. Rahn: Glasgemälde im Got. Haus zu Wörlitz. In: Ges. Stud. f. A. Springer. Lpz. 85, 176 ff.

[11]) Man trifft auch sonst Darstellungen, die als unmittelbare Kopien aus den Renaissancebilderbüchern erscheinen. Ich denke z. B. an Reliefs an Renaissanceportalen im Schloßhof von Wiesenburg.

[12]) Das Leben Jesu in Figuren u. Reimen. Nürnb. 1648/51.

Ganzen in der erstarrten, mittelalterlichen Tradition standen, entwickelte sich eine andere Art von Ikones, die ihrem Wesen nach ein typisches Produkt des Humanismus sind, die Bildnis-Ikones. In der Reihung von Bildnissen berühmter Herrscher und Männer liegt ein Renaissancezug: ein Kultus der Persönlichkeit und ein Zurückgreifen auf die Antike mit ihren Bildnisbüchern [13]), auf eines Varro „Imagines", die Portraits mit Epigrammen enthielten, auf die „Imagines" des Attikus, der unter den Bildnissen „facta non amplius quaternis quinisve versibus descripserit". Bei diesen Bildnisikones kann natürlich von einer Wechselwirkung zwischen Bild und Text nicht die Rede sein; die Bilder versuchen die Persönlichkeit abzubilden, die Verse rühmen ihre Taten. Einen starken nationalen Klang haben die Reimreden, die Burckard Waldis den colorierten Holzschnitten der zwölf ersten deutschen Könige [14]) beifügte, voll Stolz auf die durch Tacitus bezeugte ruhmreiche deutsche Vergangenheit; die Humanisten ließen es sich natürlich nicht nehmen, diesem Preislied auf die alten Deutschen durch Übersetzung ins Lateinische [15]) die rechte Weihe zu geben. Waldis' Werk folgten die „Abkonterfeien" der römischen Kaiser, der Päpste und andere Werke. Vielleicht am charakteristischsten für das Zeitalter des Humanismus sind W. Reusners Bildnisse berühmter Literaten [16]), wo Gelehrte in unabsehbarer Menge abgebildet und in lateinischen Gedichten gefeiert werden, nachdem schon Jahrzehnte vorher H. Pantaleon [17]) zwischen Könige und Feldherren die Bildnisse der Gelehrten ein-

[13]) Bilderbücher waren im Altertum geläufig, vgl. Th. Birt: Die Buchrolle. Lpz. 07; Philostrats „Imagines" ersetzen ein Bilderbuch durch ekphrastische Beschreibungen. Die Portrait-Imagines dagegen scheinen eine spezifisch römische Ausprägung zu sein.

[14]) Ursprung u. Herkommen. Nürnb. 1543.

[15]) Eikones cum brevissimis descriptionibus duodecim primorum primiariorumque veteris Germaniae Heroum viri B. Waldneri, redditae a M. Holtzwarto. 1573. 1581 u. ö.

[16]) Icones seu imagines virorum litteris illustrium. Straßb. 1587 u. ö.

[17]) Prosographiae heroum atque illustrium virorum. Bas. 1565.

gereiht hatte und damit der Heroisierung des humanistischen Literatentums die Bahn freigemacht hatte.

Sahen wir in den beiden angeführten Gruppen der Bildnis- und der Historien-Ikones die Humanisten als starre Bewahrer mittelalterlicher Tradition und andrerseits als Verfechter eines selbstherrlichen neuen Menschentums, so haben wir wenigstens ein Bilderbuch, das uns zeigt, daß eine lebendige und organische Weiterentwicklung der mittelalterlichen Ansätze zu einer deutschen Renaissance sehr wohl möglich gewesen wäre. In Jost Ammans „Stände und Handwerker“ [18]) werden nicht individuelle Persönlichkeiten oder fernliegende Historien abgebildet, nein, Amman greift ins volle Leben der Zeit. Die mittelalterliche, typische Standesrevue wird organisch zu einer modernen Schilderung aller Berufe bei ihrer Arbeit umgestaltet, wobei die Methode von Holbeins Totentanzbildern und die lehrhaft-satirischen Revuen in Art von Behams Vagantenbilderbogen [19]) die Brücke bildeten. Der satirisch-moralistische Revuegedanke wird entaktiviert und dafür jeder Beruf, als von Gott geschaffen und im Weltganzen notwendig, gewissermaßen heroisiert und eines Bildes für wert erachtet, das ihn bei seiner Arbeit zeigt. Das deutsche Volk bei seiner Arbeit aufzusuchen war wie drei Jahrhunderte später schon hier ein Bedürfnis des bürgerlichen Realismus. Der Frankfurter Verleger Feyerabend, der uns schon des öfteren begegnete, hatte in diesem Falle Hans Sachs als Textdichter gewonnen. Wenn sich auch die der Bilderbuchgattung eigene Isolierung von Bild und Text bemerkbar macht, so passen sich doch Sachs' Rollengedichte, in denen jeder Beruf seine Arbeit und Fertigkeiten schildert, den Holzschnitten mit ihrem Blick in die Werkstätten gut an. Als Ganzes zeigt das Buch eine seltene Frische und, wenn man so will, künstlerische Einheit, die jene anderen Bilderbücher nicht hatten. Der Grund ist, daß hier eine organische Weiterentwicklung von der Bilderbogenliteratur zu buchmäßiger

[18]) Mit Versen von H. Sachs. Feyerabend, Frkf. 1568.

[19]) Abb.: H. Röttinger, Holzschnitte B. Behams. Straßb. 21. nr. 18.

Verbreitung vorlag, nicht eine zusammengedrechselte Form wie bei den humanistischen Ikones.

So zeigt das Gebiet des Bilderbuches ein seltsames Nebeneinander deutscher Didaktik und humanistischer Ansprüche, das nicht zum Einklang kam. Der Wille der Humanisten, antike Gelehrsamkeit, Scharfsinn und anschauliche Gestaltung zu vereinen, konnte nur in der neu emporgewachsenen emblematischen Dichtung sein Genüge finden.

5. Kapitel.

Die Entstehung und Entwicklung der emblematischen Dichtung.

1. Die Renaissancehieroglyphik.

Die Entstehung der emblematischen Dichtung ist aufs Engste mit dem wissenschaftlichen Streben der Renaissance verknüpft. Wenn der Begriff der Renaissance in stilgeschichtlichem Zusammenhang gebraucht wird, so versteht es sich wohl von selbst, daß dabei nicht in erster Linie an die Wiedergeburt der Antike gedacht wird, sondern an die Wiedergeburt des Menschen, der aus der Enge und Geborgenheit eines mittelalterlichen Universismus zu einer neuen, humanistischen und rationalen weltanschaulichen Haltung gelangt. „Medium te mundi posui, ut circumspiceres inde commodius quidquid est in mundo" läßt Pico di Mirandola den Weltenschöpfer in seiner Oratio sprechen. Das ist charakteristisch. Der Mensch steht jetzt im Mittelpunkt der Welt, vom Menschen aus wird die Welt gesehen, und diese Welt zu erkennen und zu ergründen erscheint als Daseinszweck des Menschen. Selbst die Kunst gliedert sich diesem neuen Ziele unter, sie wird zu einer darstellenden Wissenschaft, indem sie mit Perspektive und Proportionslehre zu „richtiger" Darstellung der Welt fortschreitet und sie damit ebenso mathematisch-geometrisch ergründet wie die theoretische Wissenschaft. Andrerseits ist die

Wissenschaft auch ihrerseits nicht in sich abgeschlossen, da sie aus weltanschaulichem Impuls zu einer neuen Weltsicht emporwächst; die Grenzen zur Kunst bleiben durchaus fließend, denn auch ästhetische Wertung wird zur wissenschaftlichen Beweisführung verwendet [1]. Die Schönheit, unter deren Begriff sie sich beugte, ist ja wiederum identisch mit mathematisch-geometrischer Proportionalität und Harmonie von Maß und Form. Da das Universum als ein Kosmos vollkommener Figuren und Formen gesehen wird, bilden Kunst und Wissenschaft eine erkenntnistheoretische Einheit, wie man andrerseits auch die einzelnen Künste als eine Einheit sieht. Damit bekommt der bekannte Ausspruch des Simonides [2], der als scholastisches Schulwissen in den mittelalterlichen Rhetoriken fortgelebt hatte, einen anderen Klang, und es ist kein Zufall, daß er durch die Fassung, in der Leonardo da Vinci ihn zitiert, eine ausgeglichene, logische Parallelität erhält: „La pittura è una poesia muta et la poesia è una pittura cieca". Bei dem Ineinanderfließen von Poesie und Wissenschaft und der allgemeinen Forscherfreude bot der Satz des Simonides geradezu einen Anreiz zu den Versuchen der Renaissancezeit, die ägyptischen Hieroglyphen zu deuten [3]. War schon jedes Gemälde eine stumme Poesie, eine Offenbarung von Weltweisheit und Welterkenntnis, um wieviel mehr mußte es locken, die altehrwürdigen Hieroglyphen zu entziffern, die nach dem Zeugnis der spätantiken und frühchristlichen Schriftsteller [4] in ihren Bildern tatsächlich die ägyptische Weisheit und Philosophie enthielten und sogar etwas dem göttlichen Denken Entsprechendes, gleichsam Ab-

---

[1]) Vgl. D. Frey: Gotik u. Renaissance. Augsb. 29, S. 30.

[2]) Plutarch, De gloria Athen. 3.

[3]) Über die Renaissancehieroglyphik und ihre kunsthistorische Stellung handelte mustergültig L. v. Volkmann: Bilderschriften d. Renaissance. Lpz. 23. Die Grundlagen schuf K. Giehlow. Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst. Wien 1903, S. 29 ff.; 1904, S. 6 ff.; Jb. d. kunsthist. Samml. zu Wien 32, 1-222.

[4]) Plinius, Martianus Capella, Tacitus, Plutarch, Plotin, Jamblichus, Euseb, Cassiodor, Rufinus u. a.; vgl. Volkmann, passim.

bilder der göttlichen Ideen selbst enthalten sollten! Diese verschwommenen Nachrichten stachelten den Erkenntnisdrang der Humanisten an, die überkommenen hieroglyphischen Bilderschriften zu entziffern, um an diese Fundgrube alles Wissens zu gelangen und eine Welterkenntnis zu ergründen, die in Ägypten von bildender Kunst und Wissenschaft gemeinsam in adäquaten Bildzeichen eingefangen wäre. Den antiken und frühchristlichen Quellen sowie der in griechischer Übersetzung überkommenen „Hieroglyphika" des Horappollo aus dem 2. vorchristlichen Jahrhundert, die 1419 handschriftlich nach Florenz gebracht war, konnten die Humanisten nun eine Anzahl Hieroglyphen und ihre Deutung entnehmen. Freilich konnten sie nicht wissen, daß es sich bei diesen angeblichen Hieroglyphen nicht um die eigentlichen hieroglyphischen Schriftzeichen handelte, sondern um eine in hellenistischer Zeit ausgebildete und nur Eingeweihten verständliche Geheimschrift, die sogenannten änigmatischen Hieroglyphen. Nur von ihnen galten alle Andeutungen und über sie handelte auch die *Hieroglyphika* des Horappollo![5])

Es scheint mir bisher ganz unbeachtet geblieben zu sein, daß auch die griechischen Epigrammatiker sich schon auf ihre Weise mit der änigmatischen Hieroglyphik auseinandergesetzt hatten. Denn ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich in den emblematischen Epigrammen des Dioskorides, Antipater und Meleager mit ihrer Ausdeutung seltsamer Schild- und Grabfiguren[6]) ein geistreiches, spöttisches Spielen mit der Methode der änigmatischen Hieroglyphik sehe. Es wäre sonderbar, wenn sie die Sinnbilder ohne jede reale Grundlage aus der Luft gegriffen hätten, zumal wenn diese so ausgebildet und

---

[5]) Nur bei den änigmatischen Hieroglyphen werden mit den Dingbildern Begriffe umschrieben, z. B. durch einen Kranich mit einem Stein in erhobener Kralle (nach der Tierfabel schützte er sich so vor dem Einschlafen!) der Begriff: wachsamer Mensch, durch einen Menschen ohne Kopf oder Menschenfüße im Wasser: etwas Unmögliches.

[6]) Anthol. P. VI, 126; VII. 422-27, 428.

kompliziert waren wie das, was nach Meleagers Epigramm [7]) den Grabstein Antipaters geschmückt haben soll. Handelt es sich aber um änigmatische, vielleicht nur verzerrte oder entstellte Texte, so bekommen diese Epigramme erst ihre volle witzige Pointierung, wie wir sie bei der Virtuosität ihrer Verfasser erwarten dürfen.

Von dem überlegenen Spott dieser Gelehrten der versinkenden, müden Antike hebt sich der gläubige Ernst der Renaissancegelehrten ab, die als Bahnbrecher einer neuen, jungen Zeit an die Sache in der Hoffnung auf weitgehende Welterkenntnisse herangingen. Das ehrliche Bestreben der Poggio, Niccolo, Marsilius Ficino und wie sie alle heißen, mit den wenigen, richtigen oder irrtümlichen Deutungen der änigmatischen Hieroglyphen auch die eigentlichen monumentalen Bilderschriften zu entziffern und ihre Weisheit der Moderne zugänglich zu machen, mußte vergeblich bleiben. Da man zu ungeduldig war, das vollständige, immer wieder in die Ferne rückende Endergebnis abzuwarten, begann man mit dem Wenigen, was man hatte oder wenigstens zu haben glaubte, selbständig zu arbeiten. Alberti proklamierte stolz, daß gegenüber der schnell vergessenen Buchstabenschrift die ägyptische Bilderschrift ewig verständlich bleibe, und empfahl sie deshalb und wegen ihrer dekorativen Gestalt als Schrift für Denkmäler, Gebäude und Gräber. Der Stolz des Humanisten auf Gelehrsamkeit und Bildung verbindet sich hier mit dem Ehrgeiz des erwachten Individuums, sich durch ewig verständ-

[7]) Der erste Teil gibt eine den Autor nicht befriedigende Deutung des Sinnbildes, das einen auf einem Palmzweig (griech.: Phönix) sitzenden Hahn, Szepter und Würfel gezeigt haben soll. Den zweiten Teil gebe ich, so gut es geht, in deutscher Übersetzung:

„Sieg nicht meinet die Phönix, sie kündet die ruhmreiche Heimat,
Mutter phönizischen Stamms, Tyrus, die volkreiche Stadt.
Und es bezeichnet der Hahn, daß ihn alle Lande vernahmen,
Kypris' Liebling und Freund, kunstreichen Sanges geübt.
Zeiget das Szepter den Herrscher des Worts, so erzählen die Würfel:
schwankend, vom Weine berauscht, kam er zu Falle und starb.
Sinnbilder verkündeten dieses. Den Namen Antipater nennet
rühmend der Stein. Denn erzeugt hat ihn ein edles Geschlecht."

liche Inschriften den Nachruhm zu erhalten und so die Spur von seinen Erdentagen nicht in Äonen untergehen zu lassen.

Praktisch fließt bald genug in den Begriff der ägyptischen Hieroglyphik Ägyptisches, Assyrisches, Griechisches und Römisches zusammen. Auch der Physiologus, wie die änigmatische Hieroglyphik in Alexandrien entstanden und eine Art frühchristliche, moralistische Umbildung der Änigmatik, wirkt mit der gesamten mittelalterlichen Symbolik auf die Renaissancehieroglyphik ein. Albertis Rat folgend bemühte man sich, hieroglyphische Inschriften zusammenzustellen, also statt mit Buchstaben mit ewig verständlichen Dingbildern zu schreiben, wobei im Geheimen wohl die romantische Hoffnung mitschwingt, in der äußeren Form des ägyptischen Schriftbildes auch die darinliegende, noch nicht völlig entlockte ägyptische Weltweisheit mit einzubegreifen. Soweit diese Inschriften wirklich ganze Sätze oder Verse mit Dingbildern [8]) wiedergaben, gingen sie schließlich in eine Entwicklung ein, die über die Form der „pieux rebus", „rebus de Picardie" und andere barocke Spielarten hinweg endlich in unseren heutigen Rebus-Bilderrätseln versandete [9]). Eine ganz andere Entwicklung nahm die Methode, nur einzelne Begriffe in Hieroglyphen sinnbildlich zu umschreiben. Es ist gewiß kein Zufall, daß auf Medaillen und Münzen der italienischen Renaissance Wahlsprüche hieroglyphisch umschrieben werden und trotzdem der Wahlspruch in gewöhnlicher Schrift beigefügt wird. Es zeigt sich, daß hier ein anderer Strom in die Hieroglyphik einmündet, daß neben der mittelalterlichen Symbolik im weitesten Sinne speziell die Wappensymbolik richtunggebend wirkt. Gerade dieses organische Anknüpfen an etwas geschichtlich Gewordenes machte eine lebendige Entwicklung möglich.

Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts kamen neben den erblichen Wappen [10]) persönlich gewählte Nebenwappen in Ge-

[8]) Lat. Abl. instr. „rebus", daher Wort und Begriff „Rebus".

[9]) Vgl. auch F. A. Hoffmann: Grundzüge e. Gesch. d. Bilderrätsels. Bln. 69.

[10]) Wappen kamen im 12. Jh. auf. Vgl. Chr. U. v. Ulmenstein:

brauch, sogenannte Devisen [11]), die aus mehr oder weniger komplizierten Figuren mit symbolischer Bedeutung bestanden und denen meist ein deutender Sinnspruch beigefügt wurde. Sie wurden oft im Hinblick auf eine bestimmte Unternehmung oder Situation gewählt und dienten auch als Abzeichen für Dienstleute oder zu dekorativen Zwecken [12]). Durch die aus der Antike entstammende Tiersymbolik war in einigen Punkten schon von vornherein eine gewisse Übereinstimmung mit der Hieroglyphik vorhanden, so daß es keinen großen Schritt bedeutete, als man hieroglyphische Devisenbilder annahm. Um Devisenhieroglyphik also handelt es sich, wenn Mitte des 15. Jahrhunderts Pisano für König Alfons auf einer Medaille das beigefügte Motto „liberalitas augusta" hieroglyphisch umschreibt, oder wenn Matteo de' Pasti für Alberti eine Medaille anfertigte, auf der Albertis Wahlspruch „quid tum?" durch ein hieroglyphisches Sinnbild beantwortet wird (ein geflügeltes Auge, das die Bereitschaft, vor Gottes Richterstuhl zu treten, bedeutet). Daß Wappen und Devisen von der bürgerlichen Aristokratie und den Gelehrten aufgenommen werden, ist nur ein Zug im Gesamtbilde zu-

---

Urspr. u. Entst. d. Wappenwesens. Weim. 35. Eine Gruppe unter ihnen, die sogenannten redenden Wappen (seit dem 13. Jh.) nennen wie später die Rebus durch homonyme Dingbilder den Namen der Träger, z. B. eine Henne auf einem Berge die von Henneberg. Vgl. F. Hauptmann: Wappenkunde. Münch. 14, S. 34.

[11]) Ältere, meist überholte Literatur: J. v. Radowitz: Devisen u. Motti d. spät. MA. Stg. 50; W. Wichmann: Poesie d. Sinnsprüche u. Devisen. Düsseld. 82; Chr. Bernd: Wappenwesen. Bonn 41; J. v. Lennep-J. ter Gouw: Het boek der opschriften. Amsterd. 69 (hauptsächlich volkstümliche Inschriften).

[12]) z. B. wählte Ludwig v. Orleans einen knorrigen Stock mit dem herausfordernden Motto „Je l'envie"; Kaiser Wenzel hatte u. a. das gleiche Devisenbild, aber mit dem Motto „Ich pin wilde unde zam, den guten gut, den posen gram" (vgl. Schlosser: Bilderhss. Jb. d. kunsthist. Samml. 14, 214 ff.), ein Beweis für die dem Kunsthistoriker bekannten Zusammenhänge zwischen der böhmischen und der französischen Kunst der Zeit. Auch in Italien kann die sicher mitteleuropäische Devisensitte nicht erst 1499 entstanden sein, wie seit 400 Jahren dem Giovio (1554) nachgebetet wird.

nehmender Verbürgerlichung. Die bedeutende Rolle des Verlegers aber für den Literaturbetrieb der Renaissancezeit zeigt sich auch äußerlich darin, daß gerade sie vor allen die modernen hieroglyphischen Devisen sich in ihren Verlegersignets zu eigen machten, eine Sitte, deren Relikte sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben.

2. Alciats Emblematik und ihre Bedeutung.

Wenn Filippo Fasanini in der lateinischen Übersetzung der „Hieroglyphica" des Horappollo (1517) die hieroglyphischen Devisen als Schmuck für Gegenstände aller Art und auch als Thema für Hochzeitsgedichte empfahl, so mußte eine solche Anregung in der Zeit des Renaissance-Bilderbuches bei den Verlegern offene Ohren finden, da hier Gelegenheit war, Musterbücher für den Kunsthandwerker und den Casualdichter herzustellen. Trotz der Verallgemeinerung der zugrundegelegten Sinnsprüche und der Ausweitung des Begriffs Hieroglyphik war selbstverständlich das Erfinden solcher hieroglyphischer Devisen eine Domäne der Gelehrten, und da bei einem Bilderbuch überhaupt und erst recht bei diesen schwerverständlichen Sinnbildern erklärende Verse nicht fehlen durften, so kam es darauf an, einen Gelehrten zu finden, der Motti und Epigramme für solch Bilderbuch verfaßte. Andreas Alciat[13]) war es, der sich als erster zu dieser Kärrnerarbeit verstand. Im Jahre 1521 war er von Visconti zu dieser Arbeit aufgefordert worden, aber erst ein volles Jahrzehnt später erschien das Werk bei einem von dem Hieroglyphenforscher Peutinger vermittelten deutschen Verleger und durch Peter Breus Hand illustriert. Schon im Titel »Emblematum liber« und noch ausdrücklicher in der Einleitung erhob Alciats Werk getreu Fasaninis Anregung den Anspruch, als Musterbuch für den Kunsthandwerker, für Goldschmiede, Maler und Gießer zu dienen. Tatsächlich ging jedoch die Wirkung weit über diese Kreise hinaus, und man

[13]) Über ihn M. Rubensohn: Griech. Epigr. in dt. Übersetz. Weim. 97.

ermißt die epochemachende Bedeutung und seinen Einfluß auf die literarische Welt am ehesten, wenn man sich vor Augen hält, daß es sich 250 Jahre lang auf dem Büchermarkt erhielt. Bis zum Jahre 1781, dem Erscheinungsjahr von Kants Kritik der reinen Vernunft, erschienen 130 Ausgaben [14]), noch ein Heinse zitiert es 1780 auf seiner Italienreise [15]), und sein Titel blieb namengebend für die ganzen Schwärme von Nachahmungen, und das Wort Emblem (eigentlich Mosaik!) bekam dadurch einen völlig anderen Sinn!

Der Inhalt von Alciats „Emblemata" rechtfertigt diesen ungeheuren Erfolg keineswegs. Er ist nur daraus zu verstehen, daß die verbreitete Devisenhieroglyphik hier zum erstenmal im Sinne des Humanismus zu literarisch-buchmäßiger Verbreitung umgemodelt und für Spitzfindigkeit, Gelehrsamkeit und Didaxe ein bequemes Arbeitsfeld geschaffen wurde. Alciat war durchaus nicht schöpferisch veranlagt, er war weder hinsichtlich der Emblem-Bilder noch hinsichtlich der Verse erfinderisch oder originell. Seit im Jahre 1494 Lascari zum ersten Male die griechische Anthologie ediert hatte, sahen es die Humanisten als Ehrenpflicht an, deren Schätze durch Übersetzung ins Lateinische zum Allgemeingut zu machen. An dieser Tätigkeit beteiligte sich auch Alciat eifrig als Schüler des Lascarischülers Parrhasius. Das färbte auf die gleichzeitig gearbeiteten Emblemata ab, und nicht nur dies, beinahe die Hälfte der Emblemata-Gedichte sind lediglich lateinische Übersetzungen griechischer Epigramme, die Alciat überdies größtenteils bereits anderweitig als Übersetzung veröffentlicht hatte! Diese an sich wenig rühmliche Tatsache ist historisch wichtig, weil der deutschen Literatur mit den deutschen Ausgaben [16]) von Alciats Emblemata auf diese Weise die ersten griechischen Epigramme vermittelt wurden. Damit trat also auch das Bild-

---

[14]) Katalog darüber von G. Duplessis, Paris 84. Bibl. internat. de l'art. Bd. 3.

[15]) SW., hsg. Schüddekopf. VII, 196.

[16]) Deutsch hsg. W. Hunger, 1542; lat.-deutsch hsg. J. Held, Frankf. 1566; 1580.

epigramm, von dem wir ausgingen und dessen Formgegebenheiten nur sehr mittelbar das deutsche Mittelalter überdauert hatten, in einer Zeit nun unmittelbar zutage, die einige Verwandtschaft mit der Blütezeit des Epigramms aufzuweisen hatte.

Wenn Alciat die junge Tradition der Devisen-Hieroglyphik mit dem griechischen Epigramm zusammenbrachte, so konnte das nicht ohne tiefgreifende Folgen bleiben. Verleitet durch Anklänge und verwandte Züge ließ Alciat sich von der altgeheiligten Epigrammtradition überwältigen und glitt mit seiner Emblematik unmerklich, aber stetig tiefer in Nachahmung griechischer Epigrammatik hinüber. Die griechischen Bildepigramme vor allem des allegorisch ausdeutenden Typus ermöglichten die Überleitung, da bei dem Ineinanderfließen von Allegorik und Hieroglyphik manche Verwandtschaft vorhanden war. Die Verwendung für emblematische Zwecke war gleichwohl ein Unding, da die Deutungen an die Bildwerke herangetragen wurden, Emblematik aber die Deutung unmittelbar aus dem Bilde herauslesen will. Vollends führte die Übernahme oder Nachbildung anderer griechischer Epigramme, besonders solcher auf merkwürdige Vorfälle, vom Wege ab. Vernachlässigung des Mottos und die Tendenz zu erzählenden, nur mühsam oder oberflächlich als Emblematik frisierten Gedichten treten hervor; so finden wir die Geschichte von Arions Meerfahrt, von Phaeton, vom Ikarussturz, von Brutus Tod bei Pharsalia und anderes mehr. Daneben stehen freilich Emblemgedichte, die sich eng an die Devisenhieroglyphik anschließen, sei es, daß sie vorhandene Hieroglyphen variieren, oder zu vorhandenen Motti neue Emblembilder zu finden suchen.

Die bildende Kunst ist bei diesen emblematischen Dichtungen wieder völlig zur ancilla herabgedrückt, da sie sich illustrativ den spitzfindigen Geistesblitzen der gelehrten Erfinder anzupassen hat. Daß die bildenden Künstler dies als Beeinträchtigung angesehen haben, ist nicht anzunehmen. Sie waren ebenso wie ihre Zeitgenossen von Stolz erfüllt, wie die weisen Ägypter in geheimnisvollen Bildern zu sprechen und

mit einfachen Mitteln von der Darstellung des äußeren Scheins zur Darstellung des Sinns vordringen zu können. Beschäftigten sich doch auch Künstler vom Range eines Leonardo, eines Mantegna mit der Erfindung von Hieroglyphen, und ein Dürer lieferte nicht nur zu Pirckheimers lateinischer Übersetzung des Horappollo für Kaiser Maximilian die hieroglyphischen Illustrationen, sondern hatte auch bei dem Holzschnittwerk des Triumphbogens nach Pirckheimers Anweisung umfangreiche hieroglyphische Texte künstlerisch einzugliedern, was ihm so gut gelang, daß der hieroglyphische Charakter dieser Bilder erst 1903 wieder entdeckt wurde.

3. Alciats Nachwirkung in Deutschland und die Ausweitung der Emblematik.

Die unabsehbare Menge emblematischer Werke, die das 16. und die folgenden Jahrhunderte zeitigten, beweisen doch wohl, daß die Emblematik nicht nur Modesache war. Bei aller Manier blieb etwas von jenem Renaissancestolz und Renaissanceglauben an die Einheit von Kunst und Wissenschaft erhalten. War den Humanisten die Renaissancehieroglyphik ein Grenzgebiet gewesen, so gingen auch in der Folgezeit die Dichter mit wissenschaftlichem Ernst daran, die Gesetze herauszuarbeiten, unter denen Emblematik und Devisenhieroglyphik ständen. Daß es nicht mehr ein Schöpfen aus dem Vollen und unmittelbares Bedürfnis ist, zeigt sich allerdings in der zunehmenden Schematisierung und Systematisierung. Das Erbe der Renaissance geriet in Erstarrung. Das Entgleitende zu halten konnte nicht auf die Dauer glücken.

Für den Zweig der Emblematik, der unbeschadet um die Nachfolge Alciats die Renaissancehieroglyphik und den Devisencharakter nicht aus den Augen verlor, schrieb der Humanist Paolo Giovo das Gesetzbuch in seinem „Dialogo dell' imprese militari ed amorose“ (1554). In Gesprächsform werden hier Regeln aufgestellt und eine rechte Dosierung von Verständlichkeit und geheimnisvoller Verschleierung gefordert. Wer sich künftig bei seiner emble-

matischen Betätigung um die theoretischen Grundlagen kümmerte, zitiert die Regeln des Jovius als maßgebend. Dabei blieb für Neuerfindungen genügend Spielraum. So bemüht sich Johann Sambucus in seinen „Emblemata“ (1564) auf Grund der Kenntnis der Renaissancehieroglyphik eine neue naturphilosophische, dunkle Emblematik aufzustellen. Hadrian Junius stellt 1565 neben übernommene, echte Renaissancehieroglyphen Emblembilder, die in Drastik und Tierfabel münden. Noch 1617 zeigen die „Emblemata“ des Nürnbergers Iselburg eine deutliche Anlehnung an die Hieroglyphik. So finden wir bei ihm sogar noch die dem Horappollo entstammende Hieroglyphe für die Wachsamkeit, den Kranich mit dem Stein in der Kralle, und das alte Motto „festina lente“ mit dem Emblembild einer Schildkröte mit Segel, wie es Peter Breu zu Maximilians Gebetbuch gezeichnet hatte. Natürlich finden wir daneben auch in der Art des Alciat Anekdote und Tierfabel benutzt, aber trotzdem weisen gerade Iselburgs Emblemata ein anderes Gesicht als fast alle übrigen. Denn die Motti und Emblembilder sind derart, daß sie in ihrer Zielsetzung deutlich sind und als Devisen benutzt werden könnten. Die Verse, lateinische Distichen und deutsche Reimübersetzung, ordnen sich erstaunlich gut unter, sie sind eine lehrhafte Zugabe ohne literarischen Ehrgeiz. Darin liegt das Entscheidende: sonst erfand ein Gelehrter am Schreibtisch die Verse, für die ein Illustrator nachträglich das Bild zu erfinden hatte; bei Iselburg aber, der selbst Stecher war, sind die Verse der emblematischen Tradition zufolge beigegeben, aber das Emblembild und das Motto sind die Hauptsache. Es will scheinen, als wenn Iselburg hierbei nicht vom Künstlerischen herkam, sondern aus der Praxis emblematischer Devisen. Hatten die Devisen in die Renaissancehieroglyphik hinübergewirkt, so war andrerseits in die Wappenkunst die Hieroglyphik eingedrungen, nicht nur bei den papierenen Wappen der Gelehrten und Verleger. Nein, auch Fürsten und Adlige modernisierten ihre Wappen, wie Fischart[17]) kopf-

[17]) In seiner M. Holtzwarts Emblemata 1581 beigegebenen Abhandlung.

schüttelnd berichtet, und Fischart wie Wolfrath überliefern uns auch, daß auf den Ritterturnieren der Zeit nicht nur die Sieger im Kampf, sondern auch diejenigen prämiiert wurden, die mit besonders sinnreichen emblematischen Devisen zum Kampfe erschienen. Mit dieser modernisierten Wappenblasonierkunst wird Iselburg Fühlung gehabt haben, und so nähert sich hier die Emblematik der alten Heroldskunst [18]), für die auch die Nürnberger Barockdichter noch einiges Interesse zeigen.

Schon Alciat hatte seinen Emblemata, obwohl er sie als Vorlage für Wappen und Devisen empfahl, vielfach einen lehrhaften Charakter gegeben. Sein deutscher Übersetzer Hunger verstärkte diese lehrhafte Tendenz und fügte oft vollkommen von sich aus eine Moral an. Es muß eine innere Nötigung zu solcher didaktischer Wendung bestanden haben, eine tief im Zeitgefühl des 16. Jahrhunderts verwurzelte lehrhafte Tendenz, wenn selbst ein Übersetzer, der wie Hunger eingestandenermaßen zur Geschmeidigung seines Stils und seiner sprachlichen Gewandtheit die Übertragung unternahm, sich zu solchen Eingriffen hinreißen ließ. Die an didaktischen Aufgaben erwachsene deutsche Sprache scheint freilich dem besonders Vorschub geleistet zu haben, läßt es sich doch bei allen zweisprachigen Emblemata beobachten, daß der lateinische Text vermöge der traditionellen Formenstrenge sich weniger lehrhaft gibt als die deutschen Reime desselben Autors. Die Nachfolger Alciats bilden jedoch die lehrhafte Seite besonders aus. Freilich der Genfer Professor Theodor Beza kam bei den Emblemata, die er seinen „Icones virorum" (1580) beigab, von der apologetischen Theologie des 15. Jahrhunderts her, wie sie der erwähnte Bilderbogen des „Defensorium Mariä" gezeigt hatte. Der Verzicht auf Motti zeigt schon äußerlich, daß die emblematische Form hier nur eine Modernisierung religiöser Allegorese darstellt. Als un-

[18]) Eine entwicklungsgeschichtliche Studie über die Schild- und Wappendichtung und ihre Zersetzung durch die Allegorik, die eigentlich in diese Arbeit eingegliedert war, soll anderenorts veröffentlicht werden.

mittelbarer Nachfolger Alciats erweist sich dagegen Mathias Holtzwart mit seinem Werk „Emblemata Tyrocinia“ (1581), zu dem Fischart seine Abhandlung über Emblematik beifügte. Einige Bilder weisen auf unmittelbaren Zusammenhang mit Alciat und der Renaissancehieroglyphik hin. Es überwiegen jedoch die nicht eigentlich emblematischen Themen, sei es, daß sie sich in Alciats Art gegen Undankbarkeit, Geiz, Unkeuschheit, Habgier und andere menschliche Schwächen richten, oder daß sie allegorisch oder nomothetisch gewandt sind und sich vollends in Didaktik verlieren. Auch die mythologischen Fabeln, die teilweise direkt im Anschluß an Alciat zu Emblemen verarbeitet wurden, sind stets lehrhaft ausgedeutet. In derselben Richtung einer Einebnung der zweckfreien Emblematik in nachreformatorische Didaktik liegt es, wenn der Text Bibelworte einbezieht oder gar als Motto benutzt, wie ja auch die deutschen Verse eine souveräne Übertragung der lateinischen Stilistik in eine am Lutherdeutsch erwachsene, kräftige Sprache zeigen. Die Emblembilder, wieder nachträglich geschaffen, versuchen dem Text in seiner erzählenden Art zu folgen, bleiben aber oft undeutlich und beziehungslos, so daß die „picta poesis, innehaltend allerhand Geheimnislehren“, wie es im Untertitel heißt, mehr und mehr zu einer illustrierten Lehrgedichtsammlung wird. Die Konsequenz aus dieser Entwicklung zog Andreas Friedrich, der sein 1617 gedrucktes Buch mit dem charakteristischen Titel „Emblemata nova, das ist neu Bilderbuch“, versah. Wohl bemüht sich Friedrich, aus Hieroglyphen und neuen Symbolen Emblemata zusammenzusetzen, im ganzen ist es aber wirklich kaum mehr als ein lehrhaftes Bilderbuch, und die Methode, redensartliche Bilder in wirkliche Bildvorstellung herüberzunehmen, erinnert an das Narrenschiff. Manches andere deutet sogar auf ein direktes Einwirken des Narrenschiffes, werden doch Überschriften zugefügt und die Motti zu vierzeiligen Sprüchen in Art der Narrenschiffmotti erweitert, denen dann eine „Erklärung der Figur“ in Reimen zur Seite steht. Wenn Friedrichs Werk mit Tod und Teufel, Totentanz und jüngstem Gericht schließt, so zeigt sich die

moralische Umbiegung ebenso ungeschminkt, wie sie im Titel von Jakob Brucks „Emblemata moralia et bellica" (1615) zum Ausdruck kommt [19]). Auch Julius Wilhelm Zincgref gab im Titel der deutschen Ausgabe seiner zunächst französisch erschienenen Emblemata „Sapientia picta" zu verstehen, daß er „denkwürdige Sprüche und nützliche Lehren" geben wolle. Während die französische Ausgabe mit einem wissenschaftlichen Kommentar versehen wurde und in den Vierzeilern auf künstlerische Form Wert legt, zeigen die deutschen Reime nur eine kurze moralische Auswertung der allegorischen oder metaphorischen Emblemata.

In der Reihe dieser didaktischen Emblemata stellen die Stammbuchemblemata eine besondere Gruppe. Die Sitte der Stammbücher war von den Reformatoren aus pädagogischen Gründen begünstigt worden, und dadurch kam es, daß man gerade biblische Ikones, später auch die bekannten emblematischen Werke, mit Papier durchschießen ließ, um sie als Stammbücher zu verwenden. Wie weit die Emblemata-Autoren bei der lehrhaften Wendung ihrer Gedichte auf solche Zwecke Rücksicht nahmen, ist nicht sicher. Die Verleger jedenfalls machten sich diese Mode auf ihre Weise zunutze, indem sie besondere Stammbücher mit unausgefüllten Wappen und mit Emblembildern druckten, zu denen ein Anhang die erklärenden Gedichte, oft mehrere verschiedene zu demselben Bild, brachte; der Eintragende konnte dann ein passendes Gedicht auswählen, oder auch ein selber gedichtetes eintragen. Diese Stammbuchemblemata [20]) schöpfen aus Devisenhieroglyphik, Emblematik und Allegorik ebenso wie aus der Malerei der Zeit. Sie sind bisweilen burlesk oder frivol, ihre Verse aber zielen meist auf moralische Belehrung und wahren damit die Erinnerung an ihre reformatorische

---

[19]) Die Emblembilder sind dadurch interessant, daß sie neben die sinnbildliche Umschreibung noch eine szenische Darstellung des Mottos setzen.

[20]) Ich nenne besonders Theodor de Brys Emblemata Nobilitatis. Frankf. 1592; 1593 u. ö., und Joh. Theod. de Brys Emblemata saecularia. Oppenh. 1596, 1611; neu hsg. F. Warnecke. Bln. 94.

Entstehung, an die Förderung durch Melanchthon, der die Sitte der Stammbücher und den Nutzen der eingeschriebenen weisen Lehren rühmte. Auf diesem Wege war also eine weitere Möglichkeit zur Popularisierung der Emblemata gegeben.

Bildeten die soeben besprochenen Werke die lehrhaften Elemente Alciats weiter aus, so fand doch auch die mehr erzählerische Ausweitung, wie sie Alciat mit Heranziehung mythologischer Fabeln begann, ihre Verfechter. Hier ist vor allem Laurens van Haecht Goidtsenhouen mit seinem „Mikrokosmos“ (1579) zu nennen, einem Werk, das durch Nachdrucke[21]) und Neubearbeitungen weit verbreitet wurde. Der Ersatz der Motti durch Überschriften, die Beifügung eines Bibelzitats, der Verzicht auf eigentliche Emblembilder zugunsten szenischer Historien und Fabeln könnten den Zusammenhang mit der Emblematik zweifelhaft machen, wenn nicht die unmittelbare Abhängigkeit von Alciat in einer ganzen Anzahl von Themen und Illustrationen deutlich würde[22]). Der Mikrokosmos wurde nicht nur in gewissen Eigentümlichkeiten von Gabriel Rollenhagen in seinen „Emblemata“ (1613) nachgeahmt. Wichtiger ist die 1584 von Jan Moerman bewerkstelligte niederländische Bearbeitung, die 1604 neu aufgelegt wurde und 1613 von niemand geringerem als Joost van dem Vondel eine gänzliche Neubearbeitung und Modernisierung des Textes erfuhr (unter dem Titel: „Den Gulden Winkel der konstlievende Nederlanders“). Moerman hatte den schlichteren lateinischen Text bei seiner Übertragung um moralische und religiöse Nutzanwendungen bereichert und dem Werk damit mehr den Charakter eines auf antiken Themen aufgebauten erbaulichen Exempelbuches gegeben. Vondels Alexandriner erzählen glatter, betonen mehr den antiken Zug der Fabeln und vermeiden die religiös-

---

[21]) L. Janus gab das Werk Frankf. 1618 als sein eigenes heraus, auf ihm fußt die sogenannte editio tertia Frankf. 1670 mit M. Meyers dt. Übersetzung und einem Kommentar.

[22]) Z. B. Pfeiltausch von Amor und Tod, Arions Delphinritt, die drei Grazien u. a.

christlichen Nutzanwendungen oder schwächen sie, wie bei der Fabel vom „Ring des Polykrates", zu allgemeinen Lebensregeln ab. Von Exempel und Predigt streben Vondels Gedichte also zu modernerem freien Geist, die Wandlung von Moerman zu Vondel bedeutet eine Modernisierung von Form und Ton im Sinne des Zeitgeschmackes. Andrerseits zeigt der Weg von Alciat zum ursprünglichen Mikrokosmos, zu Moerman und endlich zu Vondel ein immer stärkeres Abgehen von der Emblematik und ein Vorwärtsschreiten zum Bildgedicht. Vondel selbst hat ja auch später eine Anzahl Bildergedichte verfaßt. Einen Schritt abseits von dieser Entwicklung machte Daniel Heinsius in seinen „Emblemata amatoria" (1616), die eine Ausweitung in anderer Richtung bedeuten. Auch hier geben die Emblembilder nur vereinzelt emblematische Umschreibungen[23]). Überwiegend sind es Amorettenszenen, die bisweilen freilich gleichnishafte Bedeutung haben und somit in der Mitte zwischen Emblematik und szenischer Darstellung stehen. Trotz dieser Neuerung war auch für Heinsius Alciat vorbildlich, und für das Thema des von Liebe ergriffenen Greises entnahm er das Motto dem Gedicht Alciats über das gleiche Motiv, um freilich bei der Behandlung den Abstand dieser scharfgeschliffenen Alexandriner mit ihrer barocken Antithetik von Alciats schwerfälliger Epigrammatik um so deutlicher zu zeigen. Werden Heinsius' Emblemata zu einer scharf pointierten Liebesdialektik, zu einem durchaus lyrischen Irrgarten der Liebe, so bemühte sich der Staatsmann und Dichter Jakob Catz in seinen verwandten „Emblemata amores moresque spectantia" (1622) mehr um eigentlich emblematische Bilder mit lehrhafter Auswertung, wenn auch bei ihm lyrisch gefärbte Begleitgedichte nicht fehlen.

Das Ausweiten der Emblematik nach der lyrischen, er-

---

[23]) Drastisch und geistreich wird der Vers „Als ick in liefde ben, da ben ick als gebonden, als ick daer buyten ben, da ben ick gans geschonden" durch eine im Eingang einer Falle sitzende und von einer Katze belauerte Maus illustriert, die wirklich nur die Wahl zwischen Gebunden- und Geschunden-Werden hat.

zählerischen oder didaktischen Seite hin, das ich in ein paar Zügen skizziert habe, ist einesteils schon bei Alciat vorgebildet, anderenteils aber ein Ergebnis der Priorität des Epigrammes vor dem Emblembild und oft auch vor dem Motto. Hatte die Emblematik von vornherein ein unklares Gepräge, ein Schwanken zwischen humanistischem Bilderbuch, Devisenmuster und epigrammatischer Dichtung, so zeigt sich bei der Entwicklung in die Breite diese Unklarheit in vergrößertem Maßstab.

Inhalt und Ergebnisse der nicht gedruckten Teile.

Die Ausbreitung der Emblematik und ihre stete Fühlung mit der Wappen- und Devisenkunst führt zu der Frage, ob die vorgenommene Herleitung der Emblematik berechtigt sei, oder ob nur das mittelalterliche Wappengedicht im Emblemgedicht eine humanistische Umfärbung erfahren habe. Der Versuch, die Heroldsdichtung auf das nordische Schildgedicht und letzten Endes auf frühgriechische Schildgedichte zurückzuführen, deckt die Säkularisierung kultischer Gebräuche als Grundlage der Schild- und Wappengedichte auf. Im Spätmittelalter erst wird die Wappendichtung in die Allegorik hinübergenommen[1]) und hier mit der Typik des der Hieroglyphik verwandten Physiologus durchtränkt. Ihre später „emblematisch" genannte Methode hat jedoch nichts mit der Renaissance-Emblematik zu tun, vielmehr stehen bis zur Barockzeit die Nachläufer der Heroldsdichtung, die allegorische Wappendichtung und die Emblematik isoliert nebeneinander. Die emblematische Dichtung aber erfuhr vor allem durch die Nürnberger Barockdichter in der Sinnbildkunst eine spezifisch barocke Umfärbung; Bild und Text wirken mit- und gegeneinander auf ein unausgesprochenes, übersinnliches Ziel hin.

Die emblematische Dichtung, die Bilderbogenliteratur und die Wiedergeburt der antiken Sinngedicht-Bildepigrammatik fließen endlich im barocken, vom Bilde gelösten Bildgedicht zusammen. Das Rokoko-Bildgedicht brachte sogar ein gewisses Verständnis

---

[1]) Die Heroldsdichtung, wie sie aus Wappengedichten Suchenwirts, Gelres und anderer und vor allem aus Konrads „Turnei v. Nantes" erschlossen wird, fand ein getreues Widerspiel in allegorischen Traktaten vom Kampf der Tugenden und Laster. Von hier aus ergaben sich auch wichtige Rückschlüsse für Urtext, Quelle und Ikonographie von Johann Rothes „Lob der Keuschheit".

für die edle Einfalt des Griechentums auf, daneben steht aber dank des malerischen Sehens der Rokokozeit das „malerische" Gedicht, dem wir noch beim jungen Goethe begegnen. Die Zerstörung der Theorie der poetischen Malerkunst durch Lessing und Heinse reißt dann die Künste auseinander und macht dadurch das Bildgedicht zu einem künstlerischen Problem. Die Versuche, jetzt Bildwerke durch erzählende, künstlerbiographische oder psychologische Deutung zu epischen oder dramatischen Dichtungen zu gestalten, fanden zwar im ganzen 19. Jahrhundert Nachfolge, zeitigten aber ebenso wie die Bildintarsiaturen, die Einfügung von Bildbeschreibungen in die Epik, Gebilde, die man nur als Randformen des Bildgedichts bezeichnen kann.

Dagegen erstand neben den von humanistischem Geist getragenen Bildepigrammen der Klassiker aus dem Wissen um das Problem der Übersetzung das romantische Gemäldegedicht, das selbst auf Klassizisten zurückwirkte und bei den verschiedenen Gruppen der Romantik eine verschiedenartige Färbung erfuhr. Die Biedermeier- und Gründerzeit brachte einerseits eine kleinbürgerliche, balladenhafte Umfärbung des Bildgedichtes, andrerseits eine idealistische Stilisierung und endlich die zwischen beiden Richtungen stehende Bildepigrammatik derer, denen Italien zum Erlebnis wurde. Die mächtigste Erscheinung der Zeit aber ist C. F. Meyer, der, ausgehend vom romantischen Gemäldesonett, die drei genannten Richtungen in sich vereinte, vor allem aber mit den Münchner Idealisten enge Berührung zeigt. Seine Bildgedichte zeigen jedoch ein herrisches Umgestalten der bildlichen Vorlage, ein Hinüberstreben aus der ästhetischen Sphäre in religiöse Bezirke, und nähern sich hierbei auf höherer Stufe barocker Emblematik. Das Bildgedicht des Naturalismus, teilweise noch unter Meyers Einfluß stehend, verliert meist durch naturalistische Einkleidung den ästhetischen Reiz, während der dem Impressionismus zuneigende Bierbaum wie ein Jahrhundert vorher die Romantiker mit dem Problem der Übersetzung der Bildkunst in die Wortkunst ringt. Das Prosa-Bildgedicht, das er und der Impressionismus pflegten, bildet den Übergang zu einer neuen, aber unbestimmten Symbolkunst. Nur R. M. Rilke rang sich von dem vagen Stimmungsimpressionismus seiner frühen Bildgedichte zu jener Mystik hindurch, die, wie Meyers Symbolkunst von außen, so nun von innen her die ästhetische Haltung zerbricht und in religiöse Sphären führt. Während die Wortkunst Georges ebenso wie die Stimmungsmystik Rilkes ihre Nachahmer fanden, tat die Ausdruckskunst wieder den Schritt zu ethischer Forderung und schuf Bildgedichte, die in ihrer herben Holzschnittmanier an die Bilderbogen der Reformationszeit von fern erinnern. So zeigt das Bildgedicht, so sehr es auch in steter Fühlung mit der antiken Bild-

epigrammatik blieb, ein stetes, immer erneutes Ringen um das Problem der Übersetzung. Die Ergebnisse dieses Ringens sind einerseits Gedichte, denen eine Vereinigung der Bildkunst und Wortkunst wirklich gelang, andererseits solche, die die ästhetische Hülle zerbrachen und ins Metaphysische emporstießen.

Lebenslauf.

Ich, Hellmut Rudolf Wilhelm Rosenfeld, wurde am 24. August 1907 in Frankfurt a. d. Oder als 6. Kind des damaligen evangelischen Divisionspfarrers Johannes Rosenfeld und seiner Ehefrau Hedwig geb. Wessel geboren und entstamme einer rein deutschstämmigen Familie Rosenfeld, die seit dem 14. Jahrhundert in der Neumark beurkundet und seit Beginn des 18. Jahrhunderts in lückenloser Reihenfolge in der Neumark und Pommern urkundlich zu belegen ist. Ich besuchte in Frankfurt a. Main seit 1914 die Adlerflychtschule und das Lessing-Gymnasium, seit 1920 in Berlin das Friedrichs-Gymnasium und bestand Ostern 1926 am Vereinigten Friedrichs- und Humboldt-Gymnasium die Reifeprüfung. April 1926 bestand ich die Aufnahmeprüfung für die Staatliche Kunstschule zu Berlin, wandte mich aber dann dem wissenschaftlichen Studium der Germanistik, Geschichte, Kunstgeschichte und Religionslehre zu. Mit Ausnahme der Sommersemester 1927 und 1928, in denen ich die Universitäten zu Tübingen und Wien besuchte, studierte ich an der Universität Berlin. Ich nahm an Vorlesungen und Übungen besonders folgender Herren Professoren teil: Petersen, A. Hübner, Neckel, Roethe (†), H.-F. Rosenfeld, H. Schneider, Bebermeyer, Kluckhohn, Arnold, F. Koch, Castle; Brackmann, Haller, Hartung, Marcks, Meinecke, Dopsch, Srbik; E. Hildebrandt, Wölfflin, Waetzold; E. Seeberg, Deißmann, Lietzmann; Spranger, Dessoir, Liebert.

Das Thema meiner Dissertation, das ich mir von Professor Petersen erbat, hatte zunächst eine enge zeitliche Begrenzung, weitete sich jedoch während der Arbeit daran immer weiter in die Vergangenheit. Michaelis 1931 ließ ich mich beurlauben, um die notwendig gewordenen umfangreichen Materialstudien zu treiben. Die mündliche Prüfung fand am 22. Februar 1934 statt.

Allen meinen Lehrern, besonders Herrn Professor Petersen, der mich bei meinem Studium von Anfang an beriet, bin ich zu großem Dank verpflichtet.